

وجهان في عتمة



سليمان الشطي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

» رَوِّا

كان في قديم الزمان وسالف ..

شفة الرجل ممطوطة نحو اذن والده الذي كان يختلس النظر إليه
فيراه يعمل فيطمئن . ولكن أذنه الحادة كانت تجر وراءها كل حواسه .
ينحني الرجل . يبتعد ويقرب . يضحكان فتتردد الكلمات حتى ترسخ
في أذنه . السنوات الخمس عشرة فعلت فعلها فيه حين اشم النبض
الجنسي في تلك الحكاية . عالم جديد يفتح ، لأول مرة ، يتوتر فجأة حينما

يرى بياض ساق أو يداً لامعة مع الرائحة الأنثوية المختلطة بعرق الصيف
وبالجسد البشري، هذا الشيء الجديد الذي يحسه بدأ يلزمه. ماذا
يعرف عنه وسط عالمه المحدود، هاهو الرجل يواصل. أرهف أذنه:

وسالف العصر والأوان. همس لنفسه: أعرف قديم الزمان ولكن
ماهو سالف العصر والأوان، تمنى أن يسأل، ولكنه ظل خائفاً. دائماً
يخاف من السؤال. الرجل يخفض صوته ثم يرفعه:

— قلت لك .. سمعني، في القديم. كان هناك جاران طيبان. أهه.
غني وفقير، وفخم كلمة غني وقطع كلمة فقير .. سمعت مني. الغني
لا حدود لأمواله كثيرة. كثيرة كثر التراب. الله المعطي يرزقنا أنا
وإياك.

— هه

— والآخر فقير. يكسب قوته يوماً بيوم. قلنا الله يعطي ويفرق ليس
هناك ما يجمع بين الاثنين سوى الشارع الواحد. وهما مشغولان، التاجر
مع فجر الله ينطلق لتجارته، والفقير يسعى في الأرض، كل واحد في
سبيله .. بياض النهار يا حاج يعطي كل واحد ظله الخاص، فها هو
هذا يتقاطر عرقه بين يدي لقمته. اللقمة الحلال تحتاج إلى الشقاء،
التعب، ها. وهناك شيء آخر لابد أن أذكره .. سمعت .. فقيرنا
رجل شريف مخلص يحترم عمله ولا يجب أن يقال عنه كلمة واحدة
خارجة، والله يحب من العبد أن يخلص في عمله. وهو عبد صالح.

— هه

قالها أبوه بزفرة واضحة وهو يرسل نظره نحوه يستشف من حركاته ما
إذا كان يتابعهم، قال لنفسه:

ليته يوجز .. يختصر

— والغني أيضاً مشغول. مكتبه الكبير يحيط به عدد من الناس، مبجل

محترم، مخدوم محشوم. ولكنه يعمل ويدون كل شيء في عقله، هذا العقل دفتر يحيط بكل شيء، بجانب عشرات القصاصات الورقية يجمعها ويربطها لترافقه حين عودته إلى منزله.

ويتقابلان بعد صلاة المغرب، حديث عابر بين هذا الذي صلى في أول الصفوف حيث الاحترام والآخر حرص على سجادة المسجد الفخمة من أن تتلطح بالماء المنحدر من ذراعيه ووجهه.

حديث عابر، لعلها صداقة طفولة تقطعت حين بانت الفروق، لابد، وبقيت تحية لا تضر وتُبقي خيطا طيبا و.. كل واحد في مكانه. ويقفل الليل الأبواب.

— آه ..

واقترب أكثر من والدي، وبدأ صوته يتنوع ويتفنن في الارتفاع والانخفاض.

— طبعا، حكايات الآباء والأجداد عظة وعبرة، أليس كذلك، نقول للفقير زوجة من بنات عمومته وللغني زوجة جميلة منعوتة بجماها، عطرها يغطي الشارع كله. جمال ومال. السعد سعد يا حاج.. جميلة. امرأة جميلة.

لم يستطع أن يحرك أصابعه فقلت حركته، كل مشاعره مع أذنه، أصبح كله اذنا مشدودة..

قال والده لمحدثه وهو لا يزال يختلس النظر اليه :

— اخلص !

— قلنا. ويقفل الليل الأبواب. وأنت تدري حينما تقفل الأبواب ماذا يحدث.

— آه

ليته يشرح. هاهي حركاته السريعة الموحية تغني عن كلمات كثيرة.

— أنوار منعكسة توضح كل شيء ، وعتمة . وظلام . نهار ممتد عند الأول
فلايزال هناك حساب معلق من بقايا اليوم ، وقصاصات الورق لابد أن
تجد طريقها إلى الدفتر الأسود الكبير . ويتمطى ثم يسند رأسه ويغط
في نومه .

وهناك . آه يا حاج ، في الطرف الآخر ليل حقيقي ، تسمع ضحكات
متقطعة ، أصوات تتداخل . يرق صوته ويعلو صوتها لأول مرة ، تتلاحم
هذه معاً ثم يخيم صمت يشمل الدنيا ..

الاشارات الموحية تُفهمه تماماً ، سرح خياله ، أحس بتوتر فاختل
توازن يديه فأسقط وعاء صارخاً فانفض الرأسان ، وصاح الوالد بغضب :
— انتبه يا ..

— هه ...

— فاذا جاء نور ربي سال الماء .

ARCHIVE

وسأل نفسه :

— الماء ؟!

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

— مع الفجر تدب الحياة الحقيقية في بيت الفقير أولاً ، تحسها بالماء
المنهمر من الميزاب . لم أقل لك . نسيت . لكل من الغني والفقير ميزاب
يعتلي جدار المنزل .. متقابلان يكادان يتلامسان ، ولكن ميزاب الفقير
مهشم منهك استوى دون طلاء ولا زركشة تفيض المياه من جوانبه قبل
أن تصل إلى المصب . ومع ذلك كان يسيل مدرارا لا يكاد يتوقف إلا
ليبتدىء . أما الآخر فقد كان ميزابه جديداً ، نافرا يطل على كل عام
ويقوم حتى يستوي ، ومع ذلك لا يجاري الأول فغلب عليه الجفاف
والسكون .. الخاطر اذا كان مشغولاً . مشكلة .

— صحيح . صحيح اللهم اجعلنا من العاطلين .
وضحكا !

— والجارتان صديقتان، تجمع بينهما تحية الصباح. وهي صداقة الفقيرة للغنية، وتسقط الحواجز حينما يكون الحديث عن لحظات الليل المتوترة، حينئذ تقترب الرؤوس ويكثر التغاضب مع الرغبة الجياشة، وتداري زوجة الغني أشياء كثيرة، ولكنها تثار حينما ترى الماء الممزوج بالطين والقطرات، نشع باق بين خروم محرزة، يستبد بها شوق حينما ترى الكتفين العريضين يلجان داخل البيت، وتلجأ إلى الحديث الفكه، فوحده يفتح هذا الموضوع المحب.

وزفر والده .

— ها . !

— نعم. هو موضوع محب للنساء أو على الأقل صدق تجربتي مع خمس. خمس من النساء ..

والتصق بالكيس. هل. محب هن. ارتعش خجلاً، ندت صورة تلك ذات العيون المتكسرة وهي تجر قدميها خلف والدتها، هل هذا محب اليها أيضاً !

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— ميزابكم لا يحف ..

هكذا افتتحت الحديث.

— ياملعونة !

ردت الأخرى:

— ميزابكم بركته واضحة.

— وتحس أن هذا ايدان بحديث منبسط، فيتحادثان. ويتغامزان، ويتقارضان. يا حاج .. هه. هه. هه. ويبدأ الحديث من — وأشار إلى سرتة — إلى تحت — تحت ... وانطلقت مرة أخرى ضحكاتها، والده يسارق النظر اليه ليطمئن أنه بعيد عن عالمهم الذي يثرثرون حوله. وأعطت صورة حركاته الاطمئنان الى العين الناضرة، التفت إلى

محدثه وقال بجذل واضح .

— ملاعين .. نسمع . أكمل يا بوبراك . أكمل القصة .

— قلت لي .. بدأت — ياطويل العمر — خطوط الحزن تظهر على الغنية .. صدقني لا شيء يغني عنه . هو وحده الذي يحسن الحياة ، وماعدهاء مقدمات وتحلية ، فكلنا نخبري نحوه . مغناطيس ، كل الأشكال والألوان والزخارف والملابس ، وو، كلها لاتخفي خطوط التفكير . آه عندما يتسلط عليك .

— صحيح ، صحيح — أنا في سنة ...

— دعنا من أحاديثك واسمع .. لحظة انبساط عابرة رأت في زوجها رحابة واقبالا ، حينئذ حق لها أن تقول فنطقت :

— مابال ميزاب — وأشارت برأسها — .. لا يخف ؟

ولأنها لم تعتد على مثل هذا خنقتها الحمراء فاحتت رأسها خجلة ، وازداد اشتعال جلد وجهها تحت وقع نظراته المتأمل ، وكعادته لم ينطق إلا بكلمة واحدة .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

— سترين !

كان قد بيت أمرا . واستدعاه ..

جلس أمامه بجسمه المربع المتناسك ، لأول مرة أحس بصلاية الرجل الذي كان يلقي عليه تحية متعالية . نطق .

— هل لك بألف ربية .

وهت . طبعاً ، لابد من أن يعجب . ولم يستطع التفسير .

— لم ؟

— تجرب حظك في التجارة .

— ولكن .

وبلع ريقه وضاع تفكيره . وتقطعت كلماته .

— ولكن .. أنا رجل عملي في يدي . لا علم لي بأي شيء آخر .

— عليك فقط أن تفكر .

— أفكر ؟

— نعم . تحرك دماغك . تنظر فيما حولك ، ومادمت تملك رأس المال

فكل شيء ممكن .

— والدك الله يرحمه .. قال لي من قبل نفذ ولا تفكر .

— تفضل . خذ ..

كلماته الحاسمة أنهت كل شيء . ضع نفسك مكانه ، ألف ربية

— ثروة — تهبط عليك فجأة . لذلك فرح . حمل المال ، والغريب أنه

أحس بالتفكير وهو يتحرك في داخله ، وحمل المال إلى زوجته . ليلتها

جلسا متقابلين على طرف السرير ، تقابلا والنقود بينهما وقد تركز

تفكيرهما ونظرهما فيها ، يعتدها ويفكر ، أحس بأن التفكير جاء طبيعياً ،

كثرت الأسئلة التي سيبحثان عن جواب لها ، قالاً كلاماً كثيراً ، خططا ،

واستلقت زوجته على ظهرها .. تحلم ، تجلس فجأة لتقول فكرة لتعاود

الاستلقاء — ثم غطت في نوم حالم ، وبقي هو يرتب النقود في مجموعات

ليحسن توزيعها .

وظهرت تغيرات كثيرة ، أنوار وحركة ، وتوالت الأيام ، بدأ الملل

يداخل الزوجة ، الميزاب بدأ يحف .

— افا .. لاحول ولا قوة .

— طبعاً . طبعاً . ليلة وأخرى وثالثة ، الصمت يلف الميزاب ، وبدأت

تحس بأنها فقدت شيئاً .

والتفتها ، قالت الغنية :

— ها .. كيف الأحوال ؟

لم تجب ، حركت رأسها وتشاغلت بمقشيتها ، لم يفترقها بابتسامتها

المعهودة، فكرها يمتد شرقا وغربا. وفهمت ابتسامة جارتها الغنية،
فصممت على أن تقول شيئا لزوجها.

ابتسامة ذات مغزى رسمها الغني وقال لزوجته:

— أرايت . ألم ؟

ولم يكمل . الباب يطرق، وجه الفقير يطل — يحتضن صرة النقود،
رفعها ودفعها اليه، نطق بكلمة واحدة:

— كلُّ عطاء مريب وغادر.

عاد الماء يسيل مرة أخرى.

— ها . ها . ها ..

— أهى . أهى . أهى . ماترك الأقدمون شيئا .

— فعلا حكاية طيبة . المال فتنة .



وللم الآخر ثيابه وضحكته معه .

ARCHIVE

امتصت الهيبة القادمة الأعين، وتحركت أجهزة كثيرة وسادت روح

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الاهتمام :

— العجيب أننا لم ننتبه اليه مع أهميته — لماذا اختاره بالذات . هذا البليد ..

— لقد اعتدناه لدرجة أن لانراه .

— ولكن كيف عرف هذا به .

— أولئك أناس لهم قدرة على اكتشاف المنابع الحقيقية .

— ولهذا أصبحوا .

وضحك الآخر ساخرا .

— وهذا هو الفرق بين سوق (الجت) وسوق المناخ .

— ولكن هذا دون حتى هذا السوق .

— فوصل .

— وبقينا .

وعادوا ينظرون إلى الهيبة القادمة، وتحركت أسلاك كثيرة فالسوق حتما
مقبل على نشاط .



اتكأ القادم على جانب وراحت عيناه تمسح صفائح الدهن .
قال :

— هل تعرفني !

من بين حاجب متورم كثيف اطلت عين فاقدة للبريق ، لم تألف دراسة
الوجوه واذن لا تميز الأصوات ، الضجيج من حوله شغله ، الاهتمام الواضح
يدل على أن الذي أمامه رجل مهم ، ولكن لماذا . لا يعلم .

— يعني .

— يعني أنك لا تتذكرني .

لا يعرف ماذا يقول فلم يكن يهتم بأحد أو يعنيه كي يتذكر .. ماذا
يريد .. اليس من الواجب أن يقول شيئا . ليقل . ليتحرك حتى يكسر هذا
الملل المتوقف ، نقر بأصبعه . غلبه لامعة من بين غلب متناثرة .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

— لقد .. وصلني .. دهن .. جديد .. جديد ..

تبسم القادم فضحك من معه .



لم يغب القادم عن الأنظار، عرفته أعين تخشى الاستقرار لحظة، فتفقد
صفقة دفعها رياح لوجهة لها ، داخلهم فرح وخوف وتوجس .

— ماذا يفعل .

— هل انتهى من السوق الكبير فجاء .

— كي يلتهمنا .

— قد يفيد .

- لا يشيع .
- مغامر .
- نعم كان مقامرا .
- في قدمه سعد مربوط
- ولكن ماعلاقته مع بائع الدهن هذا ..
- هذا الدهان البليد .
- بليد ممل . لا يحسن ادارة أي حديث ولا حتى متابعتة ، اعوذ بالله هل هناك بشر هكذا ، مجلسه يثير سكونا قاتلا في الجالس معه ، هل رأيت رجلا يشيع حوله مكروبات سامة .
- حركة فمه المنهدلة تضيف زوغانا مريبا يقتل همة أي متحدث فتصله العدوى فتموت الكلمات .
- لقد اعتاد الحركة الآلية التي لا تتغير ، خير ممثل للشبات .
- حركة ثابتة ، يحرك هذه الصفائح ، يدير الدهن من علبة لآخرى ، الشهادة لله حركته دقيقة متقنة ، هل رأيت وهو ينتقل بين الصفائح الخالية والتي استقر دهنها في كروش كثيرة <http://Archivebeta.Sakhr>
- انك لا تسمع صوتا كأنه يسير في مسجد وعلى قطن ، لقد غلب عليه السكون حتى نسيه الناس ، أو ألقوه الى درجة النسيان .
- له فائدة .
- اصبح محطة عبور ، ومحل الوصف عند الحاجة .
- على كل ، وسط التغير السريع لا بد من ثابت لتقاس به الحركة .
- ... ولكن لم تقل لي . ماذا يريد هذا الفك المفترس .
- لو كنت اعلم لدفعت نصف ربحي .



واستمر ابتسام القادم، وسرحت أعين من معه باشمئزاز واضح تمسح
علب الدهن المتراكبة والمنتفخة برائحتهما .

— الم تلمس التغيرات من حولك .

ليست هذه المرة الأولى التي يسمع فيها مثل هذا السؤال فمنذ
سنوات قال له أحدهم بلهجة آمرة داعيا إياه أن يحدث تغيرات في
دكانه الثابت على شكله، قال له وقتها بلهجة سريعة مقطعة وناترة
ولاتبين :

— أوامر .. أوامر، انظر حولك .. ها

اضطرب يومها أن يتأمل لأول مرة، حقاً لقد تغيرت أشياء كثيرة .
تهدل حنكه وعينه تمسح المألوف أمامه، لماذا لم يشعر بما حدث ولم
يلمس التغيرات الحادثة، امضى يوماً كاملاً يتأمل وأحس أن أشياء
كثيرة اختفت، ملامح وجوه . بل حتى الكلمات .

— يا رحمن يا رحيم .

— يا فتاح يا عليم .

— أصبحنا وأصبح الملك لله .
<http://Archivebeta.Sakila.net>

إذن ماتت الكلمات المحفوظات التي لم يحسن يوماً ترديدها ،
وضحك، وكان كمن يستعرض نكتة مضى عليها زمن . اذن كل هذه
الأشياء اختفت ولم يحس فلماذا يتفاجأ الآن ، هاهي كل هذه الأشياء
اختفت ولم يحس فلماذا يتفاجأ الآن ، هاهي الأبواب غير الأبواب .
الأنوار غير الأنوار . واللمعان جديد باهر، هل المطلوب أن أضع مثل
هذه الأنوار، وخاف، انه يحتاج إلى الظلام أحياناً، وتذكر حادثة الفأر
المستلقي، بقايا الفأر الطافي على سطح دهن متخثر، فالتقطته يد
مدربة واسكنته بين الفكين ونجشأت، كيف يتم مثل هذا مع كل هذه
الأنوار .. واجهات عجيبة، كيف يقلدها، تأمل جاره الذي دلف الى

داخل متجره . استعمل اذنه ، فهو يحسن استعمالها أحيانا ، فسمعه
يخاطب كاتبه :

— من اتصل ؟

تأمله . رآه يصرخ من ارهاق واضح يشد عينيه خارجا يدفعها دفعا
بينما هما غائرتان نزاعتان إلى الداخل : مابه . ان الصباح بعد جديد .
— قهوة !

هل يكسر بها ارق ليل طويل . ربما . لماذا ؟
ولكن هذه لا تعنيه .

ونفذ الحد الأدنى من الأوامر ..

عاد مرة أخرى إلى وحدته التي ألفها ، والحركة من حوله تؤكد
انفصاله ، والزمن الممتد المتسارع يغير كل شيء ، وبقي وحده بطيئا
كدوران فصوله الخاصة حين يتكاثر الدهن مع الموسم أو يقل . لا يسأل
ولكنه يحسن تفسير ما يرى أو يسمع فينعكس ويتجسد هذا بصفائح
تفيض أو تنزوي في جانب .

— خير .. مطر كثير في الأطراف .
<http://Archivebeta.Saadi.net>

اذن عليه أن يتخلص من دهن الموسم الماضي ويحذر من شراء
مايعرض عليه مما تبقى من الموسم السابق .

— جفاف . حتى الشام لم تمر عليه قطعة مطر راوية .
ليحفظ اذن مخزونه .

هكذا ، كل شيء بسيط وعادي وفهمه كحركته . مدرب يفهم
طاحونته الخاصة وغير ذلك لا يهم . يقولون : عقل مغلق . اذن لا تسمع .
عين لا تركز — لا يهم .. نعم ، قد يتدخل بالظن أو التمني أحيانا ، فحينما
يسمع عن الأمطار أو يرى السحب وهي تغطي السماء وتثقل عليه أكوام
صفائحه المخزونة ، حينئذ يتمنى لو أن المطر تأخر قليلا ، لعل وعسى ،

يتمنى دون أن ينطق أو يتحدث ، ولكنه بعد أن يطلق هذا التمني يتوقف
ويكرر في قلبه فقط ..
— استغفر الله من غضب الله .

قد تستبتد به الأفكار فينسى الاستغفار فإيمانه كسلوكه ، وعلاقته
بربه كعلاقته بالناس ساكنة فاترة كشخصيته لا يحسن التساؤل أو التقلب
في أشكال من السلوك ، صلاته معلومة محددة . يوم الجمعة يجلس في
مكان محدد لم يغيره من سنوات ، ومكانه مثله بقعة منسية في مسجده
المتواري . ويأتيه كلام الخطيب أصواتا لامدلول لها . اعجبه منذ زمن
خطيب لا تسمع حروفه التي يلتصق بعضها بالبعض الآخر ، وكانت
خطبته الرتيبة كلا خطبة وينتهي كل شيء على خير ، كل شيء كما
كان . ولكن ، مع الأسف ، توالى خطباء آخرون يقولون كلاما عاليا ، لم
يفهمه ، فيه حماسة وثورة ولكنه صفاه فألفه . أراد مرة أن يسأل عن معنى
(آمين) التي لم يفهم موقعها من الدعاء ، ومع ذلك مر شهر وآخر وبقي
السؤال دون جواب .

لقد جاء هذا القادم الآن كي يعيد الاضطراب الى حياته مرة
أخرى .



كان القادم يتأمله وكلمات في داخله تتحرك :
— لا يعرف هذا الرجل الأبكم كم أنا مدين له . لقد استطاع أن يصنع مني
مغامرا ، اشعرني بالمغامرة الآمنة ، ومع ذلك نسيت زمتنا طويلا حتى استيقظ
في داخلي من جديد .. ياه . كم تغير .. شيب الحواجب يشي بأن الشيب
قد غزا كل جزء فيه .

بالأمس فقط تذكره وعادت صورته تفرض نفسها عليه وهو الذي لم يكن

يعير أحدا اهتماما، حتى استيقظت فيه تلك اللحظة المتوقدة حين سجل صفقة
الأمس الفاحشة الربح. كعادته، عرف كيف يضع بيضا كثيرا في سلة
واحدة وهو آمن مطمئن.. توقف السوق كله، وراح وحده من خلال أعوانه
المنتشرين يضرب يمينه ويسرة. خدمته اعصاب المغامر فاذا هو يعيد للسوق ثقة
تجمدت.

كان قد عاد من رحلة قصيرة، التفت الى من معه وقال له :
— لم احرك يدي جيدا، اشتر أي شيء المهم أن توجد حركة..
وتحركت أربع شركات في آن واحد.. و..
باعجاب نظر اليه نديم قديم، جمعهم شمل الليل. قال له :
— من أنت ؟

— ماذا تعني ؟
— هذه الجرأة العجيبة على تملك زمام أعصابك وانت تحرك كل هذه
الأموال. لاتضحك علي بكلماتك، لست تاجرا ولا مضاربا يحسن الحساب
أنت شيء آخر.
— قلها. مغامر. مقامر.
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— لاتهمني صفتك. ولكن هذه المعرفة الطويلة بيننا لم تكشف لي كيف
تشكلت، الى أي مدرسة أو سوق تنتمي. من صنعك على هذه الشاكلة
وبث فيك هذه الروح. قل لي — بحق — على أي ظهر تستند ؟
— المهم أن يجد فيك السند ما يريد.

في تلك اللحظة فقط تذكره. ضباب الأيام الدائرة يخاتل العين. عادت
صورة الشفة المزمومة إلى بؤرة التصور وندت منه كلمة :
— ابكم ! .. بليد ..

فوجيء نديمه :
— ماذا .. ماذا قلت ؟

— لا .. لا أقصدك ، لقد ذكرتني فاستيقظ السند الحقيقي الذي تسأل عنه .. أوه .. أين أنت يا مدرسي الأول دون أن تدري : ليس هناك مغامر يتحرك دون أن يكون آمناً ، لا بد أن تكون آمناً متكئاً على ركن يحميك ، حينئذ ، فقط ، تكون المغامرة محسوبة ، هذا هو الدرس ، أما المدرس فقد كان ذاك الصامت ، بفضلله أصبحت رغم قسوة والدي وكلمته المرة التي يمجها بحروف مفخمة كلما رأيته :
— قار .. قار .. نعوذ بالله .

حسناً ، لماذا غاب عن ذهني كل هذا الزمن .. لا بد أن أراه .. سأصنع شيئاً !



هاهو أمامي ، لا يزال بليداً كما كان لا يفهم . هل حقاً هو صاحب الفضل عليّ أم أنا وأهم ، على كل لا بد أن أواصل ما بدأت فثلي لا يتردد :
— ألا تتذكرني ؟
وأحس بحيرته وارتباكته ، تعابير تعجز عن الاستقرار على حالة واحدة ، خطوط الوجه تقاربت ، زغب الشيب لامع بعرقه ، عين تائهة لم تألف تجسيد التفكير فظهرت حيرتها بوضوح .. هل حقاً هذا هو الرجل الذي وضع رجلي على أول الدرب أم انني أحمل الأمور أكثر مما تحتمل ؟
— مابك . ألا تعرفني . أنسيت (الجت)



ليس شكله ممن يشترون الدهن . هذه الشفة المزمومة ليست بغريبة ، ولكن متى آخر عهده بها . قديم جداً . هذه الشفة تختصر سنوات طويلة ، ولكن ، ليس هذا مهما . المشكلة انه يريد أن يفتح حديثاً معه وهو يكره الأحاديث ، الكل يرقبها وقد طالت لحظات الصمت ، عادت إلى القادم هيئته المهيبة الصارمة .

— ربع مليون.
انه لم يفهم مجرى الحديث، كيف يمكن أن يدخل هذا في حساب الأسواق.

— قلت لك .. اعطيك الآن شيكا بمائة الف دينار واشركك معي ببقية المبلغ ..

كيف يفهم .
اضمن لك عشرة أضعاف ماتكسبه شهريا .. هناك .. أوه .. هناك اشياء أخرى يطول شرحها.

اف. ايضا فه وعيناه يقولان انه لم يفهم.

— ببساطة ادخلك شريكا معي فهمت.

ونطق أخيرا بكلمات سائلة ببطء :

— يعني .. لاأبيع. الدهن.

اراد من معه أن يضحكوا، ولكن الحزم جمد كل شيء، فهذه لحظة عقد صفقة جادة، لم يفهموا لماذا قادهم إلى هذا المكان، ولكن عندما نزل من سيارته ومسح بسرعة الكراسي الخشبية والواجهات المحسنة كلم نفسه.

— يمكن .. يمكن استثمار هذه الصغائر، الكثير من القليل، سأصنع شيئا .. اذن هي صفقة فليصمتوا.

وتابع :

— عليك أن تلبس ملابس نظيفة ...

لماذا يشير إلى ملابسني. نظر اليها فاختطفت عيناه بقع دهن متفرقات، ابنه من قبل يصرخ متألما في وجه أمه :

— «والدي فضيحة. لااستطيع أن أرفع رأسي بين الناس، لماذا لايترك هذا العمل، أنا أتولى أمره استطيع أن أحوله إلى شيء آخر اجدى وانفع، اعطيه المبلغ الذي يكسبه بل أكثر، أنا قادر على أن أصرف

عليه . لقد كبرنا . أما آن لنا أن يقف ويتركنا .»

— الكلب .. لا يمر شهر الا وادفع له شيئا . يريد مني أن أموت . يريدني ميتا . واقشعر بدنه حينما أحس بأنه يجلس هكذا دون عمل .. ابنته قالت الشيء نفسه بطريقة مختلفة، دارت من حوله وهو يتفقد بعض علبه أمام المنزل . حشته على دخول المنزل . نادته ووضعت أمامه ثيابا نظيفة متوسلة بمعزتها الخاصة . ولكنه لم يعتد على هذا ، يده امتدت إلى ملابسه كأنه يريد أن يتأكد من وجودها على جسده .

— لا يا ابنتي .. عملي يحتاج إلى مثل هذه الثياب ، سألبس الاخرى فيما بعد .

ولم تذهب إلى مدرستها ، ولم تستجب للباص فغادر..

الكلبة خشيت أن ترى زميلاتها والدها . أحس يومها بالحزن والقهر . اراد أن يقول شيئا كثيرا فلم يستطع ، ظل يردد يومه كله :

— الدهن طاهر . يمكن الصلاة به فالدهن طاهر .

كلمات رسخت في ذهنه وقد تلقفها من شيخ بعد أزمة عابرة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وواصل القادم كلامه

— تأكد انها صفقة رابحة ، كلانا مستفيد وأنت تعلم أن التاجر الناجح هو

الذي يراعي المصلحة المشتركة مع الطرف الآخر .

— ولكني لأريد أي شريك . انا افهم عملي .

— أي عمل ؟

— بيع الدهن !

— ومن قال لك انني سأكون شريكا لك في بيع هذا الذي نتحدث عنه ،

اريدك لشيء آخر ، لعمل آخر ..

— يعني ؟

وبدأ توازن صبر القادم يختل:

- يعني اسهم. عقارات. مضاربة. شركات .. الخ .. الخ ..
- ولكن هذه التي تسميها لأفهم فيها شيئاً. انها ليست شغلي .. وصمتا.

الكلام المتقطع أكسب الجور روح الملل الذي لم يتعوده. ولكنه مدفوع وراء الخاطر القديم، لابد أن يتم الصفقة مع هذا الابكم. ليس لأنه مدين له بذلك الدين ولكنه عرف معنى الا يتوقف. هه. هل هذا الذي اشعني بحس المغامرة. عجب!.

هانحن نتقابل، شخصان بينهما مابين المتوازين لا يلتقيان. ومع ذلك اجد فيه الآن ايضاً شيئاً: سأتركه الآن يتوهم كما يشاء، لتبق عيناه مفتوحتين دون رؤية حتى تشي بضياعه لعله يستحضر ماضيه الذي لاشيء فيه.. ولكن ماذا يعنيني من ذكرياته، حسبي ما أذكره، فقداره لا يزيد عن نقطة متوارية سفلية من نقاط ارتكازي الصلب. لقد مللت الذين يعرفونني دون أن أتحقق من معرفتي لهم، كلهم عبد للامتلاك، حديثهم لي فيه هذه اللهة التي اعرفها، كلهم راغب في أن أضع اسمه ضمن قوائم التي تضخمت بهذه الاسماء طالبة المال دون جهد .. شعور قد عرفته من قبل، احسست بلهثة الامتلاك، هل أحدهم يزعم انه يخبرها أكثر مني .. آه .. لقد تعبت منهم، اريد أن اتعامل مع هذا الجاهل بقدرتي .. هانحن طرفان متقابلان، لقد أصبحت، لأول مرة ومنذ زمن طويل، طرفاً مجهولاً تماماً مثل وقفتي القديمة أمامه، حينذاك مسحت بكمي سائلاً أصفر تحدر من الأنف فانتشر بقعاً متفاوتة بين اليبوسة والليونة فغطت أجزاء من ملابسي المتهذلة، قلت:

— لقد .. فقدت .. ضاعت فلوسي.

هز رأسه علامة استفسار عابرة، عيناه اللتان لا تريان بعيدا
اخترقتاني، همهم، برطم، اكثر من اغماض عينيه وانفتاحهما ثم دفع
بربطة من (الجت) بسرعة. كان يجيد عمله:
— خذ !

لحظة سماوية مشرقة وسط إرباد عجيب، فرحة مامرت بعد ذلك،
شعور وحيد لا يتكرر. هل نفرح الآن كما كنا، دائما الفرحة القديمة أكثر
اتساعاً ورحابة، ولكنها لا تعود. في ذلك اليوم تحركت مشاعر الم،
افترضتها، أحسست بها، من أعلى الآلية إلى القدم، وصوت العصا
السمراء يصفر فوق جسدي. كان والدي لا يعرف معنى الخطأ والسهو
والفقدان. كله يندرج تحت باب الإهمال ومن ثم يأتي العقاب،
الغريب أنه حتى هذا الدرس استفدت منه كثيراً.

زمن ما أقصره وأطول، كأني أرى الشيء نفسه حين راحت عيناى
تمسحان الرؤوس المتقاربة والمتداخلة، تباطأت قدماى وشدتاني إلى
التوقف فلت إلى جرجرتها، لم استطع المقاومة فوقفت فوق الحلقة. ورق
بينهم يتقاذف درهماً صوتها أكبر من قيمتها كل واحد من الجالسين
يبادل الاتكاء بين قدم وأخرى. لم أكن من هؤلاء. لا يعجبني الجلوس
ساعات: خذ .. هات .. اعصاب تحترق بثمرن بخس، لست هاوياً
يزجي وقتاً أو مقامراً وقع أسيراً للعبة .. مغامراتي أوسع من تلك
الحلقات، لذلك كان لابد من اختصار الزمن.

تأملت الايدي، الايدي فقط هي التي كانت تعنيني، تكشف لي
كل شيء، التوتر يكمن فيها، وامتدت يد متلهفة تدفعها لذة الانتصار،
جرّت كل ماتناثر في الحلقة ونهت صوت فرحاً:
— لي !

وارتفعت عيني إلى وجهه وقد تغضنت جبهته الطرية وتململت

حبات عرق مغبرة..

ضغطت يدي على روبية استقرت بيدي من مجموعة، أصابعي بين
ثنياتها وكل اعماقي في يدي، خشب لساني، جزمت حين رأيت الحلقة
تكاد تنفرط فانفلت صوتي.

— تلعب ؟

توقفوا ..

وجاء صوت متلهف:

— أَلعب !

واشار إلى ساحة اللعب بظفر، فقلت:

— بشرط !

رفع عينه باستهزاء.

— وهو ؟

قلت:

— كل مالدي برمبة واحدة !



ووضعت النقود كلها أمامه. تلكاً قليلاً، أزدرد ريقه. كانت
مغامراته أصغر من هذا العرض، ولم يعتد مثل هذه الطريقة، وأخذت
أحشه بحركات مثيرة وحاسمة. فاستجاب. تحركت يده وأخذ يعد ما بين
رجليه من قطع معدنية متناثرة ثم دفعها بسرعة. منظر تكرر بعد ذلك
بصور شتى، مهما تغير الاطار فقد الفت هذا الموقف فأحسنت استخراجها
مهما كانت ألوان الأغطية.

افترشت النقود الأرض، حرك الورق، ازدادت الحلقة ضيقاً،
بعضهم جلس فتقاربت أرجل الواقفين، وبقيت واقفاً. قلت:
— حرك الورق ثانية.

وعلت صفقات الورق فخفت الهمس.

— ابو ثلاث

وتبالت الأوراق بانهمار، سبعة .. أربعة .. عشرة واستقرت
الورقة أمامي، فاصفر وجهه، الكل ينتظر مني أن انخني وأمد يدي،
ولكن أحسست به لأول مرة، هذا الاحساس الذي يلغي تحمي بما
أملك، لم أعد أشعر إلا بالحاجة إلى الاستمرار، هذه اللحظات التي
بدأت أعياها الآن كانت آنذاك غامضة غريبة، لحظات الغي فيها تحكم
الحسابات، طغى توثب داخلي سعيد بخروجه عن كل موروثات التعاقل
والحذر. صفا صوتي ورق.

— نعيد الكرة مرة أخرى. مارأيك. كل الموجود في الساحة مع ما
معك ..

حاول أن يقول شيئاً، وكنت أعرف أنه لا يستطيع، فهذه الحركة
تشيع فيه روح التحدي مها كانت كاذبة. الأعين المتناثرة من حوله
احبطت أعصابه. بأصابع مرتبكة حاول أن يحصي ما بين قدميه من قطع
صغيرة، وما كاد يكمل حتى نطق، وكأنه يرد أن يعطي نفسه فرصة
للتراجع، أو لعله يغريني به كما يتمناه.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

— ناقص .. سبع آفات.

ولكن هيات، إنني ادفع العالم كله ثمنا لمثل هذا الاستمرار، قلت
باصرار ظل معي:

— لا بأس .. مقبول

تحركت يده المرغمة ودفعت إلى الساحة ما بها، حرك الورق ثم انتبه
إلى فن اللعبة فد الورق.

— خذ ..

— بل فرق.

صفق الورق، مرة، ومرتين، ثلاثا، توقف.

— أبو أربع.

وتوالت الأوراق، كأنه يريد أن يتخلص منها، عرق يديه يلقيء الأوراق. واستمرت الأعين تتابع المتساقط، وانفرج بياض وسط عدد من الصور والاشكال المتقاربة وإذا الورقة تفتش الساحة بين يديه. نظرت اليه، عيناه المنتصرتان فاقدتا البريق خائفتان من مغامرة أخرى، كادت أن تتوسلا. ولكن من أين!..

وارتفعت الجلبة ومعها غبار يحيط حلقتهم.

سرت في طريقي. عادة اكتسبتها فسارت معي بعد كل مغامرة. اتابع دون أن أفكر بما مضى.. ولكن يومها عدت الى التفكير المنظم اللعين، صورة والدي أقوى من أن أنسى كل شيء. يجلس وقد سرح رجله أمامه وعصاه تلامس الساق. في وجود مثل هذا الأب قامر كما تشاء، ولكن عليك ألا تخسر.

السوق أمامي فماذا أصنع، فيه ما يحميني من تلك العصا ولكن كيف؟ ومع ذلك لابد أن أسير، الطريق نفسها، قدمي تعرفانه تماما كعنزتي التي تقودني كل مساء إلى البيت. هاهو أمامي وحوله أكوام (الجت) وقفت لحظتئذ.. هو الأمل. كل الأمل، أراه فأتذكر وأحس آلام الظهر والآلية والساقين، وتقدمت وقلت بتوسل:
— لقد فقدت فلوسي.. هل يمكن؟

لقد شهد هذا الأبكم لحظة لم تتكرر، حينما وقفت بانكسار أطلب منه في سوق سأكون فيه أنا الأعلى. تكررت عشرات الوجوه والتعبيرات في الموقف نفسه. ولكنني كنت دائما في موقف هذا الأبكم. وحده شهدني. همهم. ورمى بربطة من الجت (١) أمامي،

(١) الجت: البرسيم.

هالني يومها ذكاء الفهم والاستجابة . وعاد كل شيء كما كان، وجملت غنيمتي وحين نظرت إلى والدي وهو ممدد في آخر الشارع أحسست بروح التحدي، شعور غلبي. إنه يعرف كل شيء، لعله ينتظرني ليشهر عصاه. ما الذ تحدي المنتصر.

القيت الربطة أمامه، كنت أمارس الانتصار حين افقدته لحظة كنت أتوهم — بل متأكد — انه ينتظرها. حقاً كنت منتصراً، أحسست يومها بقامتي التي طالت وارتفعت فأضأ ماحولي. أدركت أن ميداني هو هذا العالم المتوتر الذي لا يمكن أن يستسلم، يحطم أهل العدد والحساب والتعاقل. نشوة عجيبة تتغلغل في كل جزء حيناً أحسست بمغامراتي المحسوبة، هاهي يد تمد إلي لتحميني .. وقامرت. كان دائماً هناك كتف وهمية أو حقيقة أركن إليها، وكلما تذكرت هممته اندفعت واندفعت.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— ها .. ماذا قلت .
— هه ..
— أتريد — بالضبط — أن تعرف ماذا أريد منك .
— هه .

حوار بليد أشاع قهراً في الأجسام المتقاربة فتململت. ولكن، لابد من أن تصبر مادام هو الراغب في هذا، وأوجز بفقدان صبر واضح :
— أن تجلس في مكان نظيف، وتلبس ملابس نظيفة وتبتسم بمودة في وجوه القادمين تهش وتبش تباسط وتحدث بلباقة، فقط هذا الذي أريد منك .
— ماذا ؟
وارتعش
— ماذا .. أحدثهم .. كيف

— مهنة بسيطة، أن تحسن الكلام والابتسام ودع كل شيء لي .

— أتحدث كيف .

— كما يتحدث الناس، أف . ألم تر أناسا يتحدثون .

— نعم . نعم . أه . !

وأحاط به رعب عظيم، انها إذن مهنة تعتمد على الكلام، على الأحاديث المسترسلة وهذا مالم يحسنه حياته كلها .

وواصل القادم :

— تجلس تحيي تسلم، تحكي حكايات عامة تشرح وتعطي انطباعا عن طريقنا الشريفة في التعامل . واننا نؤمن بالفائدة المزدوجة، اريدك أن تحرك لسانك جيداً .

وزنت عبارته الأخيرة في اذنه — أحرك لساني جيداً — كيف ؟

— انه يريد أن استخدم الشيء الوحيد الذي لأحسن استخدامه . وأحس بالخوف يلعب به — يجلس ويتكلم — هذا أمر لا يطيقه .

منذ ثلاثين عاماً جاء والده يدب على عصاه وجلس صامتا . كانا قد تعودا على أن لا يتحدثا ولكن ما أكبر شعور كل واحد منهما بالآخر . يحس هو أنه يرقبه جيداً ومن ثم كانت اصابعه تحسن اختيار أوراق (الجت) وتفرزها على قدر المطلوب، تتخلل الأعواد الندية فاذا كل عود يكاد ينفصل عن الآخر . حركة والده القلقة شغلته، حتما يريد أن يقول شيئا، فكثرة الحركة قلق أكيد . انه يبحث عن مدخل، انه يعرف هذا جيدا فقد ورثه فعائشه . وقذف ما عنده بسرعة وكأنه يتخلص منه .

— ولدي .. لابد من مهنة جديدة .

لم ينطق، وان داخله خوف، فهو يكره أي تغيير، يتوجس خيفة، ولكنه مع ذلك يغلق فمه ولا يتحدث، والآخر يفكر عنه بالنيابة .

— تبيع الدهن بدلا من (الجت) .. لاتخش شيئا سأعلمك، لي صلة

ومعرفة بهذا الموضوع .. أحسن يا ولدي.

وصممتا. لا يستطيع أن يرفض، الكلمة الحاسمة من والده تغلق عليه الأبواب.

ومر شهر.

من خلال الحركة القلقة قال والده:

— عملك الجديد يحتاج إلى تغيير في طبيعتك.
— كيف؟

وزحف والده إلى جانبه وتكلم بحنان واضح:
— شوف يا ولدي.

واطرق مرتعشا:

— لكل مهنة طبيعة خاصة، تحتاج إلى مراعاة.
— ماذا أفعل؟

— ها .. سألتني .. رأس مال البائع وجهه ولسانه، عليك أن تحسن استقبال الناس. أكرم ضيفك بملاقاته. والحديث روح الملاقاة، وأنت يا ولدي. يعني قليل الكلام .. هافهمت.
— آه ..

يومها استحضر ذاكرته. لاشيء. سنوات تمضي وهو يتعامل مع هذه الأعواد، تلقى كتلها أمامه فينثر أعوادها وينهمك حتى المساء وقد تحولت تلك إلى بقايا متناثرة. لم يألّف الأحاديث، انحدرت مفرداته إلى أدنى حد فانحصرت في الحاجة اليومية فقط. كيف يتحدث. هل من السهل أن يفعل، ما أكثر ماتعجب من هؤلاء الذين يحسنون الكلام يرصونه في جمل وتعبيرات لامعة مرتبة. أكثر من التعجب واكتفى ب...
الله .. الله .. عجيب.

صنع كرسيا خشبيا صغيرا وضعه أمام دكانه ليجلس عليه من

يريد ..

وجلسوا .. فكر .. بحث عن كلمات . انهم يتحدثون ، راقبهم
والكلمات تتناثر مع زبدها . ماذا يقول . ماذا يصنع . اخرج همهمات
لا تعني شيئاً هي بين الموافقة والرغبة في حديث غير متوفر . بعضهم
يروى أخباراً ، من أين تأتيه وهو لا يتحرك من مكانه منذ أن كان في
العاشرة . جلس آخر وروى خبراته وهو يلطع بصوت الدهن . وهل هو
يملك خبرة تتجاوز فرز (الجت) ... آخر سوى الكرسي وابتسم متعوذا
من الشيطان ثم روى نادرة ، ثم تجرباً فانحدرت حكاياته حتى احمر كل
شيء فيه اختلست عينه النظر إلى الاشارات الجنسية الصارخة حتى
خيل اليه أن كل من في السوق يراقب هذا الجالس عنده يحرك ذراعه
بايحاء فاضح وتفتت أسنانه تتابع الضحكات الغريبة . فاختنق بريقه ولم
يستطع أن يضحك . وطالت الجلسة ثم تركه دون أن يشتري شيئاً . كيف
يكرم ضيفه .. و..

وجرحته كلمات سمعها من أحدهم :
— لا يختلف عن (الدبش) (١) التي كان يبيع لها . لم ينتبه بعد إلى أنه
يتعامل مع البشر فيما يهمهم .

ولكن كيف .. بدأ يحضر ذاكرته ..
وحدها تطل برأسها عليه ، هل يمكن أن يحكي قصته الوحيدة ،
أليق هذا ؟ . من أين يأتي بالجرأة على اخراج تلك الصور التي تعتمل
داخله وتلاطم بينا وجهه ساكن ، راكنة حوله أسراب الذباب ، قصة
وحيدة أصبحت بالنسبة له تسلية مستمرة وحكمة بالغة بقيت في خلايا
ذهنه طوال هذه السنين منذ أن اختلس السمع . نشوة الخامسة عشرة

(٢) الدبش : جمع دابة ، أي الحيوانات .

لا تزال حية يستعين بها حيناً ..

وصمم على الحديث .

اطمأن لهذا الجالس البشوش ، سمعه يتحدث بجديث فكه ، رأى فرصته وبرزت حكايته الوحيدة التي التصقت بذهنه فطردت ماعداها فافكاره لا تقبل المشاركة والمقاسمة . هز رأسه مرتين ، سلك صوته بنحنة متحشجة .

رووا !

كان في قديم الزمان ... سالف العصر .. الأوان . غني و.. فقير . آآ . غني وفقير .. وكان الغني عنده . فلوس . كثيرة . هه . آآ .. حاول أن يخفض صوته ويعليه ، الصورة التي في خياله والمرافقة لها تطفئ فيتوتر ، حاول أن يستخدم اشاراته الايحائية فارتخت يده ولم يجرؤ . جمود .. الذي أمامه جامد . والده ينحني على المتحدث يضحكان تكثر اشارتهما ، وهو يلتصق ، ولكن الجمود هنا . زاد عرقه وظهر اضطرابه .

الرواية المضحكة افقدت الحكاية كل مافيها ، حاول أن ينقل صورتها الراسخة والمستقرة في عقله فأحس بالخذلان ، وجهه جليسه يقول ان كل هذا ممل .. ابتسامة قاتلة ..

حمل الرجل اناءه وانطلق والتفت مرتين .. وهز رأسه .. وبدأ يصاب بالرعب حينما يرى المشتري يسلم ويتحدث ويسأل ويصمت بانتظار المشاركة .. لا يستطيع .

شيء عجيب هذا الكلام الممتد المبارك في الشفاه ، لماذا هو لا يملك إلا الهمهمة ؟ الارتعاش يغطيه عندما يرى الشفاه تتحرك . تمط . الكلمات تتوالى . الأشياء والمعاني البسيطة تمتد وتستطيل أمام كل محل . الشفاه والأيدي تتحرك تقول كثيرا ، كثيرا وهو لا يعرف .. — سبحان الله يعطي من يشاء .. كيف يتكلمون !..

وتجمع التراب فوق الكرسي الوحيد، وعادت علاقته:
خذ . هات . كيلو .. صفيحة .. قربة .. ولاشيء.

وحده، يتجمع ذباب كثير، بينما عالمه الداخلي سارح مع تلك
اللحظات المتوترة.



والآن ! هذا يريد أن يعيد هذه مرة ثانية. أبدأ، يريد مني أن أحدث
بعد كل هذه السنوات، لماذا، لست بحاجة، أستطيع أن أقول لا وأقطع الأمر
كله، كانوا من قبل يدفعونني دفعا ليضحكوا، أما الآن فساخذ الأمر من
قصيره وأقول له لا .. يذكرني بماذا، عشرات الناس أعطيتهم دون أن آخذ،
وهذا يريد الآن أن يعيد أمرا انتهى، يكفي، مابقي من عمري أقل مما
ذهب، ليت ابني يقتنع بأن ما أقوم به أمر طيب لاسترحت، والذي كان
أسعد، تقاصر بصره، تخاذلت يده؛ فكنت بصره ويديه، فعلت كل شيء
دون أن أصنع كلاما كثيرا، لو تحدثت ما عملت، ليتهم يفهمون، كيف
افهمهم، ولو أن أحدهم يفهمني ويشرح لهم لسار كل شيء على ما نروم
وينبغي. من يجبرني أن أكون مثلهم، أقول لا، وينتهي الموضوع، ولكنهم
يريدون تفسيراً، هنا البلوى، دائما يطلبون شرحاً، لا أريد .. لا أستطيع أن
أشرح، سأقول لهم لا وليذهبوا إلى حيث ضيع الشيطان ولده.

ودخله ارتياح، من يملك اجباره على أن يصنع ما يريد، الأول هددته،
قال حكومة، لا تستطيع أن ترفض، هل هذا حكومة، خاف مرة أخرى، لو
كان حكومة لتحدث، لقال، شكله ليس شكلها، هل هي متخفية، سمعهم
مرة يقولون: إن الحكومة تختفي وراء اسماء .. يعني الذي يحدثك ليس هو
الذي يحدثك، كيف يكون هذا، الشخص هو وليس هو، الأمر محير. لا.
ليس حكومة والا لقالها من أول لحظة. آه لو كان حكومة، سبق وأن
جرها، أوامرها أوامر.

هاهو يرفع رأسه بقوة، انه يتحدث، صوته مرة أخرى يعكره ..
— ماذا قلت . الا تريد أن تفهم . باختصار اريد أن استفيد من هذا المحل .
— و .. ولكن قلت . انني لأحسن غير صنعتي . لا أعرف .. لأحب أن
أحدث احداً ، لا . أقصد أرجو .. استسمحك بأن تبحث عن شخص آخر .
— لا .. أنا قاصدك أنت .. هناك كثيرون ، ولكنك وحدك الذي أريده ،
قلت انني أريد أن اساعدك ، فقد .. سبق أن ساعدتني ، فلماذا لاتعطيني
هذا الحق .

حرك رأسه بنفضات غير متناسقة تكشف اضطرابا واضحا فقال القادم :
— حسنا . حسنا .. لا أريد منك أن تضع شيئا . اعطني المحل وأنا سأديره
بمعرفتي و ..
وأحس المحيطون بانتفاضة رعب تهز جسده ونطق بجدة لأول مرة :
— ما .. لا .. محلي .. لا .

صوت يبرطم بكلمات ناترة مهمة غامضة ، في لحظة تحول إلى عاصفة لا
اتجاه لها فدارت حول نفسها تتأكل . ها . هذا الذي خفته يقع ، النعمة التي
سمعتها قبل هاهي تعود ، حين هنك سره حينذاك ، لابد من دفاع ، لماذا
تتكرر هذه ، ان السطوح الساكنة لها عاصفتها الداخلية ، انهم يعودون مرة
أخرى يمسون هذا الجانب وتحت الم مطوي ، ان كل قطعة من هذا المحل شيء
كبير . يتحرك بنظام دون أن يرى . فلماذا هذا ؟ .. ألم تكفه تلك الهزة التي
اقتطعت النصف ، يريدون أن يحطموا إلفته ، يستهدفونه بعدما نسوه زمنا .
عيناه الزائغتان توزعان قلقا حائرا ، ذهب إلى ذلك الماضي الذي انتصبت
صورته أمامه ، ذلك الوجه الآخر الذي حرص زمنا على اخفائه ..

كانت الصورة الثانية تختفي وراء الثبات الذي لا يتغير . في أوقات
ثابتة تختل هذه ، ينقض سكونه يختفي ثم يعود ومر زمن طويل ولم يشعر
أحد به إلا عندما قالوا :

— لابد من استملاك البيت. سترك لك دكانك، ولكن البيت لا.
تنظيم. لابد من تنظيم الشوارع.

حملق يومها في الجمع المتأنق، «بشوت» بيضاء وسوداء، ثياب
ناصعة البياض؛ رائحة فواحة.. كيف يبتعد عن منزله الذي لا يستغني
عنه،.. وتلك اللحظات.. وقفز إلى الخارج صوت لحظات ضحكة
فوجم.. سينكشف حتماً. عندما كان يدب فيه دبيب الخيال ويشد
التوتر ويبدأ الانبساط يغزو تغضن الوجه، تفتح الأسارير فيندفع جانباً
إلى الباب الخلفي، فاذا هو في بيته الممتد وراء هذا الدكان..
لحظات لا يكتشفها حتى القادم الذي يقف أو يذهب أو ينادي. كل
هذا لأثر له حتى ينتهي كل شيء.

والآن!.. عالمه الخاص الذي لم يقتحمه أحد وما كان ممكناً أن
ينكشف لولا.. لقد اهتز في تلك اللحظات اهتزازاً حاداً، عادته الخفية
ستكون تحت الأعين والتعليقات التي يحمر منها جسده حينما تقال لغيره
.. كيف سينجو منها.. آه.. يريد أن يقول شيئاً.. همهم بصوت غليظ
غير واضح.

— لا..

ضحكوا. أمسكه أحدهم بيده وقال برفق:

— لا تملك الرفض. الأمر ليس بيدك أو تحت اختيارك.. ها..
حكومة.. كاد أن يتحول وجوهه إلى بكاء، حشرج صوته، رغب في
أن يتحدث ولكن كلامه الأعجم جاء:

— بيتي.. دكاني..

انتهى كل شيء.. لقد فضح، عادته الخفية ستظهر للأعين، منذ
زمن وهو لا يخضع لتفكير واحد، منذ أن كان في الخامسة عشرة، عندما
سمع الحكاية اليتيمة، صمم على أن تبقى صورة تلك اللحظات باقية

لا تختفي. يظل يذكىها حتى أصبحت عادة، واطمأن، التجارة لم تأمر تفكيره، ظل صافياً، فكان يرى حياته مكتملة. لم يكن مملاً بالنسبة لزوجتيه اللتين لا يبتعد عنها، الأوقات عنده متساوية وصالحة، الأمر ليس متعلقاً بالليل أو النهار، انما كل زمن صالح. والعمل موزع بينهما، واحدة تعمل والأخرى تنتظر، فاذا كانت احدهما يوم خدمتها والثانية مستعدة نفسياً وجسدياً للحظات متكررات لا تعرف أوانها، يدلف مسرعاً منبسطة، يقفل الباب، و.. يضحك، يضحك. يضحك ويضرب فخذه يهيمهم، تنطلق الكلمات، تصف خياله الذي كان، ثم يعود مرة أخرى.. الآن. كيف لا.

— لا .. لا أريد.

وانتهت الصفقة بجل مربح لاطراف متعددة؛ اقنعوه بأن القرب كالملاصقة، فظفر بيت قريب هو خير من القطيعة الكاملة..

وبقيت تلك العادة ولكنها شاعت، تتابعه العين بقامته المسرعة متجهاً إلى منزله الجديد، يسير ويلتفت كمن يخشى التغامز، كاد أن يصاب بالاحباط، ومع ذلك أصبح الأمر اعتيادياً، عاد يتخيل، يضحك فيطمئن، يتذكر قصته الوحيدة، فيحمد الله على دوام النعمة.



لماذا يأتي هذا الآن لينتزعني مرة أخرى. ويسعى إلى اعطائي كل هذا، كيف يكون العطاء دون سبب، هل هو كذلك. زوجتي لا تعرفان زوجته، يعطيني كل هذا بالمجان. كيف يكون. يريد أن يقضي علي.. لا.

— قلت لا. لا أريد أن أفكر.

— تفكر.

مسكه خوف أن تنكشف دواخله ، يرغب بأن يقوم بعمل ايجابي واحد ،
فض يده وتحرك .

- لا ..

ورن في اذنه صوت مألوف .

- بل نعم .. يا أبي لماذا ؟ انه خير فكيف تصده .

قامتاها متقاربتان ، عينا ولده ووجهه يدلان على خوف وجزع ، هو بين
الغاضب والمرتبك . اذن هذه فرصته لكي يحقق مايريد ، هاهي دعوته تتحرك
من جديد كي يقذف بي بين النساء ، وتحدث الآخر إلى ابنه :

- والدك عزيز علي . هل يمكن أن تقنعه ، تأكد أن كلينا رابح فهذا المكتب
سيلتهم مافي هذا السوق ليصب في المكتب الرئيسي ..
- اين مكتبك .. الـ ..

ورفع الآخر اصبعه :

- لا تكن كوالدك .. أنا أكبر من المكاتب فلا تبحث عن التسميات ،
ستجدني في كل الأسواق . وسأكون هنا أيضاً .. سمعت .. لذلك سأعتمد
عليك .. صدقني لا أعرف المفاضلة ، لي زمن وأنا أصدر كلمات محددة .
اشتر . بع . باختصار يكون كل شيء ناجزاً ، لا أريد التأخير . اريده فقط أن
يستفيد وأن يفيد أيضاً . لست بحاجة إلى أحد ، ولكن هذا الرجل . والدك ..
أريد أن اتعامل معه . لم يبق الا هو وينتهي كل شيء ..

■ □ ■

اليد الناعمة تنزلق على جسده المسجى ، يحس بأن كل جزء منه
انفصل عن الآخر ، تخدر ودب فيه الفتور ، لأول مرة يكون عقله في
مكان بعيد عن جسده ، اللحظة التي خافها هاهي . تحكه ... شطرته
فاذا الدهس القوي تحول إلى هز في شجرة متخشبة ناضبة فقدت
الاستجابة ، شفته تتمم بكلمات بعيدة عن هذه اللحظات التي كانت

تحكمه .. لماذا يريد أن يعطيني مالا هكذا .. بدون سبب ؟ .. كيف تعطي دون أن تطلب دون أن تأخذ .. الثمن .. ماهو ثمنه . هذا الشيء ، مائثمه . ادفع ماذا . والآن .

— خير . مابك .

زوجته ، ذهنها خال فاستجابتها حاضرة ، يدها قوية تدل على تيار عميق ، لماذا هو اذن .. يشغلها ، ماذا لو قذف أمامها بمبلغ ، بوعده .. ما أكثر ما يتحدث في داخله ، كل مافيه داخلي ، لماذا كانت الكلمات تهرب منه ، ان معانيه كثيرة مزدحمة ومع ذلك هذا الازدحام يتعثر فيصبح الأمر مضحكاً . هاهي يدها تفر ، لعلها بدأت تفكر بما فيه فدبت فيها البرودة ، يدها تتباعد همزاتها .. تنهدت ، كلانا أصبح مفارقا ماهو فيه إلى أمر بعيد ، بعيد عن لحظة .

— هل أنت تعب ..

متى كان التعب سبباً ، طول عمره كان حركة ، مئات المرات جمعت قطرات عرق فكسحها بقوة ، تصليت كل عظمة في جسده ومع ذلك استجابه جاهزة . هل هو تعب الآن أم شيء آخر .. يفكر ، اكتشف أخيراً أن الإنسان يمكن أن يفكر دون أن يتحرك . ولكن . ثمن التفكير دون حركة باهظ ، باهظ جداً ؛ اعتاد أن يتحرك ويفكر معا فكان .. أما الآن كيف يجلس ويكسب ؟ عجب . كل شيء تكسر . يدها ترخي . ثلاثة وعشرون سنة وهي ثابتة معه — منذ أن تلقاها للمرة الأولى — سبعة عشر عاماً تزف اليه بعد أن استوى ناضجا . خبر الحياة جرب فكان مؤهلاً . كل خبرته وقوته واقباله ، يومها علمها ما لا تعلم ، هناك لحظات لا تقبل مشاركة أبداً ، الوحيدة التي سمعت كلماته الناصحة الجادة المتوازنة . عليك ألا تفكري خارج جسمك ، تنظر اليه بذهول لجرائته واستواء كلماته ، حتى هو لم يكن يصدق نفسه ولكن اقتنع

بعد ذلك أن هذه اللحظات تعكس أشياء كثيرة. هاهي يدها ترنخي
هانذا ابتعد.. ابتعد.

ربع مليون. كيف استطيع أن اتعامل معه، لابد أن يأتي حصة
حصة حتى استطيع ازدراده، يتحاذفون ألفاظ الملايين، ولكن هل هذا
يعنيني .. أتحدث. ماذا أقول. لولا انني اتحرك بين صفيحة وأخرى،
وأحرك كل قطعة حولي لذبت تحت النظرات، الفت عيناى أن ترى
اصابعى وهى تتحرك والآن أجلس وأتحدث ها ..

— اذهب .. انام

انها باقية، لقد نسيت حتى أصابعها، تذهب أو تبقى، عندما
لا تشعر بالشيء يكون لا شيء حتى ولو كان جزءاً أصيلاً منك، ماذا
أقول لها، انني أحس باليكم نفسه والخنجل دخل هنا، وأصبح واعياً
أكثر مما يجب.



— هه .. ممكن .. نا .. مي

هاهي تقف وتلقي علي بنظرة، نظراتها فيها شيء كثير، ولكنها لم
تقل شيئاً، انها تفكر أيضاً، لعلها تسأل عني. أين ذهبت. جلسا،
تحدثا. حلما خططا نامت .. بقي .. يقسم الأموال ليسهل عدها، ليتها
بين يدي هذه التي يقول عنها. ربع مليون، على الأقل تتحرك يدي.
عقلي لم يعد يحتمل هذا التفكير الخالي، ستموت كل أطرافي المتحركة
وابقى مسجياً هكذا مغطى بأوراق بنكنوتية، ورق. ورق.
وأغفي ..



انتفض ضاحكا بمرارة، هذا هو السوق الذي يتحدثون عنه .. كل هذا
وراء ظهره طول هذه المدة، يتخيل، تردده وهو متخشب اللسان ماذا. أين
هذا السوق .. المسمى ..

بني .. لامع. براق. يزحلق. زجاجة نظيف كلا زجاج، هنا يضع من لا يضع فكيف يسأل، يريد أن ينقل إليه جوابه، ولكن هل حقاً يملك هذا الجواب أم جاء يبحث عنه، يستكشفه، ليت والذي حي، تسع عشرة سنة ومع ذلك هاهو يسير على درب رسمه له، مات وبقي الدرب، فلماذا لم يستطع التواصل مع ابنه، تزحلق. لم يلتفتوا إليه، لأول يحملق في الآخرين، يراهم ولا يرونه، صدمه أحدهم ومع ذلك لم يلتفت إليه، كم تمنى زمناً أن يهرب من النظرات وهاهو في سوق يحقق له ما يريد ومع ذلك أحس بالخوف والوحدة، ليته اصطحب ولده ليخبره أين محله، ولكنه لم يسأل نفسه بعد ماذا يقول له، يريد أن يراه في هذا السوق وهاهو سوقه ولكنه غير موجود، أين يختفي.

هامات متلاصقة، الماشي يسلم على الجالس — هكذا قال والده — خروجه المبكر كان يحميه كثيراً من مثل هذه المواقف .. يتردد كثيراً عند هذه اللحظات، ومع ذلك العادة تحمله إذا اضطر أن يرفع يده رفعة متكسرة ويتمم:

— السلام .. عليك. <http://Archivebeta.Sakhril.com>

حركة اليد كافية لتتعاقب الردود، لا يخلو مجلس من صوت جهوري نافذ يخترق الآذان مؤكداً:

— عليكم السلام ورحمة الله وبركاته .. عليكم السلام ..

رفع يده. انتظرت اذنه شيئاً فلم يأت، تمنى أن يسمعه ليتشجع، منذ أن دخل هنا لم يسمع ماتوقع. لا يريد أن يسأل جماعة، يكفيه أن يتفرد بواحد يراه منفرداً ليسأله هرباً من العيون الأخرى، يسأله هامساً ليلتقط أية إجابة غامضة.

ضاعت حركة يده وتمتماته. عينه تبحث عن أحد فلا تجد، هاهي وجوه جديدة لا تشجع أية مبادرة خجلة.

أخ .. حطم كتفي . ألا يعتذر ويحترم هذا الشيب . الآخر يتمم بكلمات
لاتبين :

حصل خير .. لابد أن تنتبه .. خلي بالك معك .
هل يظل عمره كله دون احترام من هؤلاء ، كلماته دون نفس ، أين تلك
المحفوظات التي عهدتها في مثل هذه المواقف ، كأنها أصبحت ثقيلة عليهم —
لابأس لعله يخبره :

— أقول .. هل يمكن .. أين دكانه .. انه في هذا السوق ..
الآخر يدرك لحظة التخلص ، أشار :
— هناك ..

أراد أن يزيد مجاملته ، مد إصبعه بانحناء :
— هناك .. ولكن لاتتعب نفسك ، لافائدة . أسهم الشركة وزعت كلها .
أخيراً ظهر ، يختفي حين التوزيع ويظهر عند البيع والشراء ، ويعد الناس
خيراً ، على كل .. اذهب .. هناك ..

واقف والآخر جالس . هاهي قامة ابنه وهو يمد يده بشيء . قهوة .. ماء ،
وجه منشرج ، مكتب ضخم يلتهم المساحة كلها . أين بضاعته ، دكان من غير
بضاعة كيف يكون . لاتزال عيناه عند ملتقى اليدين ، هذه اليد التي تمنى
كثيراً أن يحس بها . هل وصل الأمر أن يقف كطالب الإحسان لماذا إذن
خلقت هذه الأكتاف ؟

صرخة مفاجئة . أحدهم ينادي على شيء : هل هذا سوق أم مزاد .
السؤال يزحم رأسه ، لماذا جاء الى هنا ، انه لم يفهم شيئاً من هذا الأمر
كله ، هناك شيء يطارده في الداخل يدفعه إلى جهات متعددة ، لا اجابة
عنده لطلباته التي ذكرها فما مبرر اتيانه هنا ، هل أصبح فضولياً ؟

ليخرج ، لم يعد يحتمل ما يرى . أين الباب ، ليخرج فلا مجال له هنا ،
كل ماحوله غير مفهوم ، ضحكة داخلية انبجج لها بطنه . متى كان يفهم حتى

يفهم الآن ، ليخرج أين بابهم ..



استسلم مكوراً قطعة قماش وراء رأسه . زوجته الأولى تدور حوله ، مدت يدها إلى قدمه ، كلمة تتلجلج في صدرها ، ولكن التردد غالب ، أخيراً انطلقت :

— ها . ماذا عزمتم .. أحمد يسأل كثيراً . انه يلح علي . يقول ان الآخر سيجعله وكيلاً له .. فرصة .

أدار رأسه إلى الحائط ، أخرج هواء كثيراً مكتوماً في صدره :
— افعلوا ما بدا لكم ..

وأغمض عينيه وسرح خياله وراء نوم طويل . طويل جداً .



ديوان «بيتا من نجوم الصيف»

شاهد المرحلة

①

وبداية التجديد



أخي القاريء :

من الحقائق المؤكدة ، في تفسير التطور التاريخي والفني للحركات الأدبية ، هو ذلك التلازم الجدلي بين التحول الاجتماعي بظرفه السياسي والابداع الأدبي بمناخه الثقافي ، مما قد يجعل بعض الأعمال الأدبية والحركات الابداعية

(١) بمناسبة اعادة طبعه للمرة الثانية .

تكتسب أحييتها التاريخية ، ومشروعيتها الحضارية من حقيقة انتمائها الصميمي للعصر الذي تعيشه فيه ، وللفترة الزمنية التي تحمل ملامحها .

فإذا كان هذا العصر وهذه الفترة ، من العصور والفترات ، المراحل والتاريخية في حياة أمتها ومجتمعها ، اكتسبت إبداعها وأدبها ما اكتسبته هي من أهمية تاريخية .

لأن مثل هذا الإبداع الأدبي ولید المراحل الحادة في متغيراتها الاجتماعية والسياسية وما تتطلبه هذه المراحل من ضرورة التطوير ضمن مناخ ثقافي يتفق وجدليتها المستمرة في استقطاب كافة الطاقات الخلاقة والإمكانات الفعالة في شتى جوانب مقدراتها التاريخية والحضارية .

ومثال هذا التلازم بين المرحلة التاريخية والإبداع الأدبي هو هذا الديوان لصديقنا الشاعر الأستاذ « على السبتي » الذي نرى فيه تحقق تلك المقولة ، وصدق هذا المفهوم .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أخي القاريء ، أن تكتب عن ديوان جديد ، فهذا أمر مألوف وقضية مبررة ، لأن في جدة الديوان مبرراً لتقديمه ، والتعريف به ، لكن أن تكتب عن ديوان قديم ، ديوان مر على صدوره ما يقارب الثلاثة عشر عاماً ، فهذه هي الصعوبة عينها ، وخاصة إذا كان هذا الديوان قد نال حظاً من الانتشار ، وقسطاً كبيراً من النقد والتقييم ، بجانب مقدمة جيدة كتبها الأستاذ (الشاعر ناجي علوش) لهذا الديوان في طبعته الأولى . كل هذه العوامل كفيلة بأن تجعل الكتابة عن الديوان تتراوح في أضيق مساحة التحرك ، وتوقع مقدرة الكاتب في صعوبة تعريف المعرف ، ولولا أمور تخرج عن دائرة التجربة الشعرية ، إلى واقعها التاريخي ، وموقعها في حركة تطور الشعر في الكويت ، بجانب كونها من نتاج مرحلة تاريخية مهمة من مراحل الأمة العربية بكل انعكاسات تأثيرها على كافة الجوانب الفكرية والثقافية .

إن هذا الديوان هو التلبية العفوية ، بكل تطلعاتها وتحفزاتها المتفاعلة مع التغير السياسي الذي غمر كثيراً من جوانب الخريطة السياسية للأمة العربية في مرحلة الستينات من هذا القرن .

إن المناخ السياسي في فترة الستينات ، بصيغته التقدمية ، وتوجهه القومي قد استدعى بالضرورة مناخاً ثقافياً يتفق وطموحه المتحفز ، وينسجم وواقعه الجديد .

إن الباحث عن المحصلة الكلية ، لواقع فترة الستينات الثقافي بحدودها العامة ومقولاتها الشاملة ، يمكنه الاستقرار على مجموعة من الحقائق ، تشكل البعد العام لطبيعة التفاعل الحتمي بين المناخ السياسي والمناخ الثقافي لفترة الستينات في واقعنا العربي ، والتي يمكننا إجمالها فيما يلي :

- ١ - اختصار الفترة الزمنية لحركات التجديد ، وتبنيها كصيغة ملائمة لروح الواقع السياسي الجديد .
- ٢ - الاستفادة من معطيات الموروث الحضاري ، بما فيه الموروث الشعبي كعامل مهم من عوامل تأكيد الذات القومية .
- ٣ - ازدهار ونمو أنواع فنية وثقافية جديدة على الواقع الثقافي العربي ، من خلال الانفتاح الواعي على الساحة الثقافية العالمية ، بكل اتجاهاتها المنظورة ومحاولاتها التجريبية ومدارسها الفنية الجديدة .
- ٤ - تعدد وسائل النشر ، وإتاحة أكبر مساحاتها لجيل المبدعين من الشباب ، المنتمين بحتمية الواقع والاستعداد إلى روح التغير ، والتمرد والبحث عن الذات الجديدة .

كل هذه العوامل ولدت إحساساً عاماً وملموساً بوجود صراع نفسي عام في الذات الاجتماعية العربية ، بين إرادة التغير بكل مجهولية ملامحه ، ومواصفاته وسلوكياته الجديدة المنتظرة ، وبين الاطمئنان إلى الفة الواقع وتعوده واستقراره المؤكد بكل القيم والممارسات المتوارثة عبر سلسلة طويلة من الأجيال

المخاطبة بقناعات المحافظة ، وتؤدة وحذرية التحول .

إن هذه المقولة وإن صدقت على الواقع الاجتماعي ، فإن صدقها ينسحب تماماً على واقع الحركة الثقافية ، والفكرية العربية ، والشعرية منها بصفة خاصة لأن طول استقرارها بصيغة فنية ثابتة ، في الذهنية العربية جعل التغيير في مجالها أكثر وضوحاً ، وأشد حساسية ، مما جعل التوسط بين دائرة الصراع بين المحافظين والمجددين في غاية الصعوبة ، ولتحسم الصراع لصالح القديم حتماً ، لولا تفجر الواقع السياسي في مرحلة الستينات وما نجم عنه من إرادة التغيير على كافة المستويات ، وما رافق ذلك من تلبّيات سواء بذلك تلبّيات القناعة والمواكبة الطبيعية ، أو تلبّيات المجاراة والمسايرة ، وهذه أيضاً تركت أثرها الواضح في حركة التجديد ذاته ، من حيث الأصالة والابتكار وعدمها .

ونود التأكيد أيضاً على أن حركات التجديد في الواقع الثقافي والفكري العربي ليست وليدة الواقع السياسي الجديد ، لأن وجودها بالفعل والقوة محتم بطبيعة حركة التاريخ ، ومسيرة المجتمع ، الذي لم يكن بمعزل عن العالم المتطور ، لكن قوة انتشار وسرعة حركة التجديد هي وليدة التلبّي السياسي الجديد الذي غمر معظم مساحة الخريطة العربية ، بكل مناحيها السياسية والفكرية والثقافية .

إن المناخ السياسي لفترة الستينات من هذا القرن ، الذي أكسب حركات التجديد الأدبية بعداً زمنياً اختصرت خلاله مسافة خطوات تقدمها نحو التبلور والظهور ، هو الذي سنمها قنوات الاتصال الفعال في سهولة ويسر ، وسلط كل بؤر الإشعاع حولها مما جعل دعائها وقادتها ، مناط التأسّي ، ومجال الاقتداء والتقليد وأصابت شهرتهم شغاف قلوب الشبيبة من الأدباء المثقفين العرب ، ومن الإنصاف وإحقاق الحق فإن بعضهم يستحق هذه المكانة وهذه الشهرة عن استحقاق وجدارة مثل الشاعر العراقي الكبير المرحوم « بدر شاكر السياب » الذي أكسب حركة الشعر الجديد بعداً شعبياً كبيراً ، وبخاصة في منطقة الخليج العربي ، مما يجعلنا نؤكد بكل ثقة واطمئنان إلى اعتبار هذا الديوان (بيت من

نجوم الصيف) ثمرة وجود شاعر كالسياب في هذه الفترة.التاريخية بالذات . وكيف لا يتم هذا التأثير وقد تمت له كل عوامله وأسبابه السياسية والفنية ، فنحن في فترة الستينات بكل زخمها التحرري ، ومدىها القومي المتحفز ، وهذا هو السياب نجم حركة التجديد الشعري ، وفارسها المتألق ، وهذا هو « علي السبتي » الانموذج الحي للشعراء الكويتيين الشباب ، بكل عنفوان الشباب وثورته ، بكل استعدادة للتطور ، وتعلقه برموز هذا التطور ونجومه اللامعة وكواكبه السيارة في سماء الشعر العربي .

الشاعر :

حين تتمثل التأثير في إبداع شاعر معين ، فلا بد من وجود أسباب خاصة ، جعلت من هذا الشاعر ، بؤرة انعكاس ومثالا تبلورت خلاله كافة عوامل التأثير .

فإذا كانت مرحلة الستينات هي التي وقفت بكل ظروف دفعها لعجلة التطور الشعري ، فإن مجال تلقي التأثير وهو الشاعر قد اكتملت له أيضاً عوامل الاستعداد والتفاعل مع مقومات التجديد والتطور ، وهذه العوامل في هذه المرة ، عوامل خاصة بالشاعر ، من حيث استعداده الشعري ودافعه وموقعه الاجتماعي ، ومناخه الثقافي الخاص ..

وشاعرنا الأستاذ « علي السبتي » صاحب هذه التجربة الرائدة في مسيرة الشعر الكويتي ، شاعر اكتملت له كل عوامل وأسباب الانتماء العفوي إلى حركة التجديد ، فهو من جيل المثقفين الكويتيين الشباب ، الذين يشكلون بحكم ثقافتهم التقدمية ، الجانب الأكثر استجابة لكل عوامل التغيير والتمرد ، والبحث عن البديل الموازي لطموحهم المستقبلي ، ورغبتهم الملحة في الانعتاق من عالم الواقع المؤطر بالثبات والمحافظة المبررة بمعقولية المناخ الاجتماعي السائد . مما جعل تلقيهم لانعكاسات المناخ العربي بمعطياته الثقافية والسياسية أمراً طبيعياً وقضية محتمة .

لقد عاش شاعرنا « علي السبتي » تجربة التغيير الاجتماعي في الكويت ، عن وعي وإدراك أفرزته المعاشة اليومية ، فهو من جيل مخضرمي الكويت ، عاش حياة الكويت القديمة ، بكل ثبات الواقع الاجتماعي وتقليديته المتمثلة في استقرار قيمة مناخه الثقافي . وعاش مرحلة التطور الاجتماعي وشهد بكل وعي سرعة هذا التطور ، ومدى انعكاسها على حركة المجتمع ، واتساع مكونات هذا المجتمع الطبقية ، وتعقدها ، وأهم من ذلك كله إدراك شاعرنا لحقيقة الصراع التقليدي المشروع بين جيل المحافظين ممن استقرت ذهنيته على قناعات الماضي ، والتمسك بكل معطيات هذا الماضي ، في الحياة والثقافة والفن ، وبين جيل الشباب المنسجم بطبعه مع حركة التجديد ، بكل عنفوانها وعدم تعقلها في بعض الأحيان ، وكشيء طبيعي قاد هذا الصراع كل طرف إلى التمسك بكل طروحاته ومقولاته حتى بكل شكلياتها .

لم تكن حركة الشعر في الكويت ، ببعيدة عن هذا الصراع ، بطبيعة الحال ، وإن اختلفت طبيعة وممارسة طرفي الصراع ، في تطبيق مفاهيمهم الشعرية عبر إبداعهم الفعلي . فالقدماء من أنصار الإطار العمودي بكل قيمه الفنية ، مارسوا إبداعهم وفق ما تقرضه ذهنيته المستقرة ، بهدوء لا يخلو من نظرة فوقية هنا ، ونظرة مستهجنة هناك ، لهؤلاء الشباب ، وتجربتهم الجديدة هذه .

أما عند جيل الشباب فرغم إيمانه بحتمية التجديد ، وضرورة التجربة ، إلا أن انعكاس هذه الدعوة الشعرية الجديدة ، على إبداعهم الفعلي قد اختلفت بعض الشيء فثلاً نجد شاعراً موهوباً كالأستاذ (أحمد العدواني) يتلقى تجربة الشعر الجديد بكل هدوء وروية وبوعي كامل لطبيعة هذه الدعوة مما أدى إلى تغلغله الواعي بكل جوانب هذه التجربة ، وإدراك جوهر التغيير فيها والذي يتجاوز التغيير الخارجي والمتمثل في إطارها الموسيقي ، القائم على وحدة التفعيلة ، والذي أوقع كثيراً من الشباب في تصور قاصر ومفهوم شكلي لتجربة الشعر الحديث قادهم هذا التصور القاصر لمفهوم الشعر الجديد إلى السقوط

الذريع ، في بريق ووهم السهولة الشكلية .

لقد مضى الشاعر العدواني في مسيرته الشعرية القائمة على محاولة التجديد والتطوير ضمن دائرة الشعر العمودي بجانب توظيفه لتجربة الشعر الجديد ، في معالجة بعض القضايا التي يستدعي طرحها ومعالجتها هذا النوع من الشعر . لهذا جاءت محاولات الأستاذ العدواني ممثلة بحق في معظمها إلى أرقى نماذج الشعر الجديد .

وبعكس الأستاذ العدواني ، جاءت تجربة الشاعر على السبتي ، الذي تلقى هذه التجربة بكل حماسة ، واندفاع قاده إلى الوقوع في محاذيرها في بعض الأحيان ، إن الشاعر السبتي إذا لم يكن أول من كتب القصيدة بشكلها الجديد في الكويت فهو من أوائل كتابها ، إذ ترجع قصيدته الجميلة الجيدة (رباب) إلى عام ١٩٥٥ ، وهو تاريخ قديم نسبياً في تاريخ الشعر الكويتي الحديث .

ولو طبع على السبتي ديوانه مبكراً لكان أول شاعر كويتي يصدر له ديوان كامل بالشعر الجديد .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الديوان :

هذا الديوان هو خلاصة واقع الستينات الشعري بكل تطلعات الجيل الجديد المتمرد ، على كل من حوله وما حوله بفعل توهج الشعور القومي في الفكر والسياسة في الوطن العربي .

وإذا كان السياب قد أكسب حركة الشعر الجديد بعداً جماهيرياً وشعبية عارمة الانتشار في صفوف الشعراء والمتقنين الشباب بعامة ، وعند على السبتي بصفة خاصة ، وذلك بفعل تلك الصداقة الحميمة بين الشاعر الأستاذ والشاعر الشاب الذي لازم أستاذه الشاعر الكبير ملازمة دائمة مستمرة لم تنقطع إلا بوفاة السياب رحمه الله تعالى . ومن حق على السبتي علينا أن نسجل له هذا

الوفاء العظيم تجاه الشاعر السياب ، في مراحل مرضه الأليم حتى واره التراب في قريته « جيكور » التي خلدها السياب في شعره .. لقد أحب الشاعر أستاذه العظيم ، وأخلص له بشكل استحق الإكبار والتقدير .

ذكرنا فيما سبق أن هذا الديوان هو من نتاج مرحلة الستينات ، بكل زخمها القومي ، وتفجراتها السياسية في الساحة العربية ، ولو تلمسنا لهذه المقولة سنداً من الشعر ، ومؤكداً فعلياً لوجدنا ذلك جلياً سواء على مستوى القضايا المطروحة وطبيعة معالجتها ، أو على مستوى الصورة الفنية ومستوى توظيف الرمز . واستغلال التراث الشعبي ، مما يشكل في النهاية خلاصة ما يحمله هذا الديوان من ملامح تطورية ، وتجارب تجديدية ، لم تعرفها الحركة الشعرية في الكويت .

ومن أبرز السمات الفنية التي تركها الواقع السياسي على مسيرة الشعر الجديد وفي هذا الديوان بالذات ، هو تلك الحدة السياسية البالغة حد ترديد الشعارات السياسية المطروحة في تلك الفترة ، تلك الشعارات السياسية التي عرفها معجمنا السياسي العربي لأول مرة في تاريخنا الحديث على الأقل ، أنظر مثلاً قول الشاعر في قصيدة « أنا في البصرة » :

أنا في البصرة ...

أشدو ألحاني الحرة ، وأغني لرفاقي .

في البلد الحر الصامد ..

للجيل الحر الصاعد ..

جيل لن يعرف حكماً فاسد .

ورجالات العهد البائد .

فلقد كنا ، نحن ، ضحية .

نحرتنا الرجعية .

وقوله في قصيدة « غادة » :

يملاني حباً للإنسان ، حين يغني للحرية ..
للثورة تعلن ميلاده .

وقوله في قصيدة « حمدي والغد الأخضر » :

أفيقوا أيها الضعفاء دقت ساعة الثورة ..

ومن مظاهر الحداثة في هذا الديوان ، والملفت للنظر حقاً ، هو ذلك
الوضوح في معالجة القضايا وخاصة الاجتماعية منها ، ومحاولة تحديد إطار
أسبابها وبواعثها بالظروف السياسية التي يعيشها المجتمع ، بكل ما أفرزه الواقع
السياسي من رموز ساهم كل رمز منها في مجاله ، ومحيط تحركه ، في جدلية
أفرزت هذه المشاكل التي يعانها المجتمع كما يرى الشاعر .

إن « نيرون » الذي عنون به الشاعر إحدى قصائده والذي قدم له بمقولة
أسطورية تقول (وسيعود إلى روما مع المساء ليكمل عزف مغناته) هو الوجه
الآخر ، للبطل المأسوي « قارون » لقصيدة « رباب » والذي هو عاد بوجهه
العربي أقسى من أخيه .

المال يغدقه فيجري كالجداول كالبخور : فيدير أفئدة الصبايا .

يا أنت يا غولا يخيف إذا ادلهم الليل أو طلع النهار ..
يا باعثاً في الأرض آلاف البغايا .

هو نفسه « شيطان المدينة » الذي عناه السياب في قصيدته الرائعة « المومس
العمياء » وهو الذي يرى فيه السبتي أنه :

رب القصور تطاولت حتى السحاب .

والكاذيلاك تجوب أنحاء المدينة .

تحكي عن الدنيا حكايات حزينة .

وهو الذي :

نشر الدمار بأمتي .. نشر الخراب .

من دمع هذا الشعب راح يعب كاسات الشراب .

ولو تركنا هذه القضية ، قضية التأطير السياسي لمجمل القضايا الاجتماعية التي عالجها هذا الديوان ومضينا نتلمس مظاهر التجديد في هذه التجربة الرائدة في مسيرة الشعر الكويتي ، لوجدنا أن مدلول الرمز وتوظيفه في هذا الديوان ، يتخذ مدلولاً مباشراً - إذا جاز التعبير - بمعنى أن الغموض الذي ساد القصيدة الحديثة ورمزيتها ، والتي تتوسل بالإضاءات الداخلية التي تساهم في تفسير الرموز ومدلولاته نقول ان هذا الغموض ليس له في هذا الديوان كل هذا التوغل والإيهام ، بل نجد الرمز هنا واضحاً وخاصة لمن يملك حظاً من الثقافة المعاصرة . وبعض اسقاطاتها المعاصرة على بعض معطيات التراث الإنساني مثل قوله في قصيدة « جيکور بعد عام » :

.. وألح طيف عشتار .

.. يفك قيودها تموز

عاد يجمع الثوار .

ومثل هذا الرمز المباشر الذي يتكشف لك مدلوله بقليل من التأمل والقراءة الواعية ، نراه في قصائد مثل سدوم - ويرون وغيرهما من القصائد التي تشكل الوجه الحقيقي لطبيعة المعالجة في هذا الديوان .

إن وضوح الرؤية في هذا الديوان ، وبساطة الطرح والمعالجة جعلت انسجام البناء الفني في تجربة السبتي هذه ، يسمح ببعض التضمين لبعض مقاطع الشعر الشعبي ، دون الإخلال بتناسك بناء القصيدة ، وانسجام بنائها اللغوي :

صديقي كنت في البصرة

لثمت ترابها المعسول بالألم

شربت الماء فيها قطرة .. قطرة

فسال كما تسيل النار في حلقي ، وخض دمي

نشيج مشرد يشدو أبودية

(زرعنا وما استفادينا) ويلطم خده حسرة ..
وقوله في قصيدة « حمدية والغد الأخضر » :
« أريد أهيم بأرض الشوق .. »

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن على السبتي في تجربته الشعرية الأولى هذه حاول أن يحور قدر الإمكان النص الشعري الشعبي إلى حدود اقترابه من اللغة الفصحى ، بعكس ديوانه الثاني الذي صدر مؤخراً تحت عنوان : (اشعار في الهواء الطلق) الذي زخر بالتضمنين الكامل للنصوص الشعرية الشعبية بصورتها الحقيقية ، دون تحوير أو تبديل يقربها من اللغة الفصيحة .
أما في مجال الصورة ومكوناتها ، فقد جاء في هذا الديوان بعض التركيبات الغربية والجديدة على الصورة في الشعر الكويتي مثل قوله في قصيدة (خواطر في منتصف الليل) :



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.it.com

الليل عواء .
الليل خفافس في حفرة .
وقوله في قصيدة « بيت من نجوم الصيف » :
وفي ليل شتائي العواصف ، أسود الأمطار
سمعت نباح كلب جائع مسعور .
له أنياب غول .. ظلفتا خنزير .
يفح فتخرج النيران من فيه .
فتشتعل الحرائق في سماء الدار
وأصبحنا تعيسين

ألا تذكر هذه الصورة بطريقة تركيبها ، إلى تلك الصورة الأسطورية التي رسمها امرؤ القيس لحصانه :

له ايطلا ظبي وساقا نعاما

وارحاء سرحان وتقريب تنفل

ومن الملاحظ أن تركيب الصور الشعرية عند شاعرنا السبتي ، يحكمها
مكون فني يتراوح بين الاغراب والبناء المعقد نوعاً ما ، وبين البناء السردي
التقريري المباشرة .

ولعل في المثلين التاليين ، ما يؤكد زعمنا السابق في تفاوت البناء الفني
عند الشاعر ، وخاصة أن موضوع المثلين متقارب في موقفه العام ، ففي
قصيدة : (في الليل يذوب الجليد) يقول الشاعر :

عيناك من خلف الستارة تبسان
ويداك تضطربان حين تلوحان
وأكاد أسمع خفق قلبك ، وارتعاشات الدماء
وأشم عطرك وهو يعبق باشتهاء
وتلوح من شفتيك إذ تتأوهان
لي دعوتان

وقوله في قصيدة (كلمات كتبت في ليلة قلقة) :
وأدرت الهاتف عل صديقاً مثلي سهران
يحمل عني بعض الأحيان
فإذا صوت جوعان .

نام القرد فيا روح الروح تعال
أوقف سيارتك الحمراء لدى البقال
وادخل باب البستان .

ستراني بقميص النوم ، على رأسي شال !

إن هذا التفاوت في البناء الفني يكاد يحكم هذه التجربة الشعرية ، لا
لقصور في مواهب الشاعر ، فقد أكد مقدرته الشعرية في كثير من قصائد هذا
الديوان أو على وجه الدقة في كثير من مقاطع قصائد هذا الديوان ، بل السبب
في رأينا يعود إلى حقيقة الموقف العام ، للظروف المحيطة بهذه التجربة ، ونعني

بها تلك الظروف السياسية التي حتمت توظيف كل معطيات الفن والثقافة وبخاصة لدى الشباب المتحفز إلى التغيير ، إلى التبنى البالغ حد الالتزام بقضايا الجماهير ، مما أوقع بعض التجارب الفنية في حدية الطرح السياسي ووضوحه البالغ أحياناً حد التناول المباشر الصريح ، الذي كانوا ينعونه على مجمل الحركة الفنية والأدبية التقليدية ، بأنماطها المحافظة .

وبجانب هذا التفاوت في مستوى البناء الفني في هذا الديوان ، نلاحظ مظهراً مهماً من مظاهر التجديد ، وذلك من خلال طبيعة المعالجة للقضايا ذات الباعث والمدلول الاجتماعي ، فلم يعد طرحها طرْحاً وعظيماً يقترب بها من وسائل المصلحين والمرشدين بل تتأطر تلك المعالجات في أنماط من القوالب الفنية المؤثرة ذات الشفافية الرومانسية ، والتبني الذاتي للقضايا الذي يلفها بغلالة الحزن الإنساني ، والإحاطة العاطفية الدافئة ، الذي يخرج المشكلة الاجتماعية المطروحة ، إلى ذاتية الشاعر الخاصة ، مما يكسب القضية حميمية التعاطف ، وإنسانية حتمية حلها . وأن تخلل هذا الطرح الرومانسي ، بعض المقاطع المتمردة التي قد تبلغ حد الواقعية المباشرة - إذا جاز هذا التعبير - ففي قصيدة من أهم قصائد هذا الديوان وهي قصيدة (رباب) والتي تعالج بعض مظاهر التغيير الاجتماعي في الكويت ، أو قل الارتباك الاجتماعي في فترة انتقاله من مجتمع البساطة إلى عالم الدولة ، بكل ما تحمله الدولة من مظاهر سلوكية لم يتعودها المجتمع . نقول في هذه القصيدة ما يؤكد رأينا السابق في تراوح المعالجة الفنية بين التناول الرومانسي الرقيق ، بما تمليه من حميمية ذاتية تستدعي التعاطف والمشاركة ، وبين التفجر الانفعالي الذي يقود التجربة إلى صرامة الواقعية ، وحدية تمرداها .

وإليك هذين المقطعين من قصيدة « رباب » :

بمن انشغلت رباب يا أمل المعنى
يامن خلقتك من هواي البكر لحناً

لحناً كما شاء الغرام وشئت أنت
يبقى على الأيام أقوى من تصارييف الليالي
ويقول في مقطع آخر من هذه القصيدة أيضاً :

رب القصور تطاولت حتى السحاب
والكاذيلاك تجوب أنحاء المدينة
تحكي على الدنيا حكايات حزينة
تروي حكايا الظلم والعرق المذاب
قصص امتصاص المال من تعب الشباب
رب الكاذيلاك الجميلة يا « رباب »
نشر الدمار بأمتي ... نشر الخراب
من دمع هذا الشعب راح يعب كاسات الشراب ..



وبعد ، عزيزي القاريء :

إن هذا الديوان وثيقة اجتماعية مهمة ، يسجلته من قضايا ومشاكل كانت ملحة في حينها ، وقد تجاوز المجتمع كثيراً من مظاهرها بحكم استقراره وتغيره في كثير من مناحيه وبخاصة مناخه الثقافي .

وفضلاً عن أهمية هذا الديوان في تاريخ الحركة الشعرية في الكويت ، في كونه ملمحاً مهماً من ملامح تطورها وتجدها ، فإن هذه التجربة الشعرية للصديق الشاعر « علي السبتي » تتميز بخاصية مهمة ، وهي التبنّي الكامل والعفوي لكثير من القضايا الاجتماعية ، تبنياً عفويّاً ومباشراً يقربه إلى حد كبير من تجربة الشعراء الشعبيين الكبار - مع فارق شمولية النظرة ، وعمق الثقافية - وذلك من خلال تلك السمات الفنية والموضوعية التي خلصنا إليها من دراستنا المتواضعة هذه ، والتي نعتبرها - أي تلك السمات المستخلصة - شهادة في حق

هذه التجربة الشعرية الرائدة ، إن الإبداع الإنساني العظيم ، شعبي في جوهره ، والمحلية الصادقة أولى خطوات العالمية .

وكأنني بأبي فراس ، بحسه الصادق ، ونظرته الثاقبة قد وجهت فطرية مشاعره إلى هذه الحقيقة ، لأن « علي السبتي » الإنسان الكويتي البسيط لا يملك إلا أن يكون شعبي التلقي والأحاسيس حتى الصميم .

إن اقتراب تجربة علي السبتي الشعرية هذه من بعض ملامح الطرح الشعبي ، قضية قادته إليها مجموعة من الدوافع أهمها على الإطلاق العفوية التي صهرته في خضم الواقع الاجتماعي بكل المستويات الطباقية المكونة لهذا المجتمع الكويتي العربي البسيط .

ومجمل هذه السمات الفنية والموضوعية ، لهذه التجربة الشعرية يمكننا تلخيصها فيما يلي :

أ - وضوح القضية المطروحة ، ومحدوديتها .

ب - وضوح المعالجة ، رغم توسلها بالرمز ، وتجليها بجلباب الغموض والإيهام .

ج - جدية الموقف ، وتسمية الأشياء بمسمياتها وصفاتها الأكثر وضوحاً من الأسماء ذاتها .

د - الاستجابة الفورية ، لردود الفعل الشعبي تجاه الأحداث والظروف .

إن الخروج بالشعر الكويتي العربي من دائرة التناول الفلسفي والجمالي للقضايا الاجتماعية ، والوقوف به أمام حركة المجتمع ، راصداً وموجهاً لمسارها ، وأهم من ذلك كله ، متغلغلاً إلى أدق تفاصيل هذه الحركة الاجتماعية ونقل أبسط معاناتها اليومية ، هو جوهر التجديد - في رأينا - وهو ما مثلته تلك التجربة الشعرية الرائدة للأستاذ الشاعر « علي السبتي » والذي أرجو أن أكون قد وفقت في تقديمها لسببين :

الأول - محاولة إفادة القاريء الكريم وبخاصة جيل الشباب ممن سيتلقون هذا الديوان في طبعته الثانية .

والثاني - رد الجميل ، لصديق له في أعناقنا نحن جيل الشعراء ممن جاءوا بعده ، حق الاعتراف بالجميل ، سواء على مستوى العلاقات الشخصية ، أو على مستوى العلاقات العامة في ميدان الشعر والثقافة .
والله ولي التوفيق

الدكتور عبد الله العتيبي



الخيطة واليقظة



شعر
فصيل السعد

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الخوف يهرب من أجدادنا فهمو
أهل الرماح وفي طعناتهم شيم
اني اريدهم ويحيون حاضرتنا
سلاحهم - مثلنا - القرطاس والقلم
كي يشربوا جرعة النسيان في ألم
كي يقطعوا الخيط . إن الزيف يضطرم
صبري فداهم حروفي إنها وجعي
تفرقت مرقاً هيهات تلتئم

ماخاب ظنهمو . أَلخوفُ منهجنا
نلوذُ بالنوم ، وهو أَلموتُ والحكم
نبتاغُ بعضَ سويعاتِ نجالسُها
نبتُّها همَّ قلبٍ ليسَ فيه دمُ
يا حفرةَ أَلقبرِ هاتِ الموتُ نُخبرهُ
انا على ماضٍ نَحيا ونبتسّمُ
يقودنا كلُّ صمتٍ في حناجرنا
للصمتِ . يا سادتي هذا هو أَلعدمُ
ناشدتُ حاضِرنا جرياً بأوردتي
لعلهُ بالأنيينِ المرَّ يصطدمُ
هذا العراقُ وبني من ربحه قبسُ
كفوا تكالبكم هيهات يا عجمُ
فانه شعلهُ اسوارُها لهبٌ
ومنتهاها بقلبِ أَلعربِ تلتحمُ
هذا أَلعراقُ أفيقوا إن تَرَبُّنهُ
ترابكم .. كيف هذي الأرضُ تُقتَسَمُ !
وانت لبنانُ لحنٍ باتَ ينشدهُ
جرخُ أَلحروفِ أَلتي مازارها حلمُ
ما عادت الارضُ ارضاً والسماءُ سماً
أناسها - ويح قلبي - كلهمُ عُقموا
يا ريحَ يعربِ هَبِّي أنتِ وخزنتهمُ
وأنتِ .. أنتِ .. لكلِ الصامتينِ فمُ
معاركُ أَلأمسِ غنَّتْ مجدَ فارسها
تخاف صولتُهُ أَلأوجاعُ والظلمُ

اشلاء أعدائنا ظلت بساحتهم
 وأرضنا أمتد فيها ألحد والكرم
 كانت بيارقنا تعلو كأن بها
 نجماً يُدثره الإيمان والكلم
 كنا .. وكنا وأنتم محض مرتعب
 من شهقة الموت كيف السيف يُفتطم
 يا أنت يا حمم .. يا ضوء عمتنا
 أذيب حربي فدى الصولات يا حمم
 إني نذرت شراييني التي نذرت
 دمع أليتامي . بعيد شلني السأم
 يا ابن العروبة ثوز صوت رايتنا
 وهات لي صوتها . آهاتها ورم
 أرضي فديتك أشعاري التي نضبت
 وشع فيها أهتياج الشوق والنهم
 لو جئت طيفاً لنمت الدهر متكناً
 على اشتياقي لأرض ريحها نغم
 سماؤنا أمطر دمعاً كأن بها
 هم الجموع وهمي إنهم عجم
 هبني سلاحك يا جندي تربتنا
 بي صوت ثاكلة بالله تعتصم
 الله .. ما أقسى عذاب الروح يأخذني
 لغنوة العرب . هبوا الليل ينهزم
 والله يا حمم صولاتنا حمم
 أذيب قلبي فدى الصولات يا حمم

الصورة الضمنية
الرومانسية
عند الشاعر



سعاد عبد الوهاب

مقدمة رسالة سعاد عبد الوهاب

في مساء يوم ١٩٨١/٩/٢٣ ، بمدرج الاستاذ الدكتور (المرحوم)
عبد العزيز الأهواني ، بكلية الآداب - جامعة القاهرة - نوقشت اطروحة
الماجستير المقدمة من السيدة / سعاد عبد الوهاب - المعيدة بقسم اللغة العربية

بجامعة الكويت ، وكانت بعنوان : الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه ، وقد أشرف على البحث وترأس لجنة المناقشة الأستاذة الدكتورة سهير القلماوي ، وقد شارك في المناقشة الاستاذان الكبيران : الدكتور عبد العزيز القط ، والدكتور محمود علي مكّي ، رئيس قسم اللغة العربية بآداب القاهرة .

وقد حصلت الطالبة على تقدير « ممتاز » .

وجدير بالذكر أن السيدة سعاد عبد الوهاب ، تعدّ ، منذ عام مضى لاطروحة الدكتوراة ، وقد اتجهت فيها الى « شوقي » - امير الشعراء واختارت شعره الاسلامي ، وصوره الفنية .

والباحثة معروفة بين اساتذتها وزملائها بالجدية ، والدأب ، وهي من خريجات قسم اللغة العربية بآداب الكويت .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

اتجهت الانظار الى دراسة الأدب دراسة دقيقة تعتمد على التأمل والتذوق وألغيت أو كادت تلك النظرة التي تجزئ العمل الفني على أنه لا يختلف في شيء عن الكائن الحي وينبغي دراسته على أنه كل متحد تسري في اجزائه حياة واحدة وتصبغ عناصره صبغة واحدة ، ومن ثم أضحت الصورة - التي تبرز العمل الفني أو الصور التي تنقل الفكر والعاطفة من خلال العمل الفني أكثر ما يتجه اليه أنظار النقاد والدارسين في العصر الحديث ، وأضحت الصورة الشعرية جوهر الشعر وأساس الحكم عليه .

ويلعب مصطلح الصورة الفنية دورا هاما في النقد الأدبي بعامته ونقد الشعر بخاصة ولدراسة الصورة الفنية عند شاعر من الشعراء يجب أن تكون الصورة المدروسة ممثلة للشاعر ولمذهبه ولعصره أي أنها يجب أن تختار بطريقة نموذجية

سواء كانت رديئة أو جيدة لتكون دليل صدق على نوعية الفن وعلى تطوره .
والشاعر علي محمود طه مدار بحثنا ، شاعر يقرؤه الكثير من الذين
يهمهم أن يكون محتوى الشعر المعاصر على شيء من عمق الفكر وبعد المعنى
عاش في فترة تنحصر بين الثورة العراقية الى ما قبل الثورة المصرية ١٩٥٢
بقليل ، وكان أحد الشعراء الذين يمثلون عصرهم بما يناسبه ، وقد قامت حوله
دراسات كثيرة نستطيع أن نقسمها إلى قسمين :

الأول منها دراسات قامت حول الشاعر علي طه تناولت جميع الجوانب
المتعلقة بشعره وحياته وظروفه التي عاشها والثاني تطرق للشاعر في بعض
الفصول من خلال تطرقه لشعراء آخرين .

ومن دراسات القسم الأول الدراسة التي أعدها (سيد أحمد) عام ١٩٥٤
لنيل درجة الدكتوراه من جامعة عين شمس بعنوان « علي محمود طه بين
شعراء مصر المعاصرين » والرسالة كما يبدو من عنوانها دراسة مقارنة بين
علي طه وشعراء عصره وقد قارن صاحبها بين علي طه وشوقي ثم بينه وبين
الجارم وبينه وبين ناجي ثم بينه وبين عمر الخيام .

والدراسة الأخرى هي دراسة الشاعرة نازك الملائكة وعنوانها (شعر
علي محمود طه) دراسة نقدية ، وفيها تعرضت الدراسة لعلي محمود طه
وشاعريته ونظرات في سيرته ثم استعرضت شعره بعامة من عاطفي وغنائي
وفكري وإنساني وتعرضت لظاهرة الموسيقى عنده والجانب العروضي أيضا

ثم ذكرت مسرحية أغنية الرياح الأربع وملحمة (أرواح وأشباح) بشيء
من التفصيل وقد كانت دراسة نازك الملائكة على قدر كبير من الأهمية .
ودراسة أنور المعداوي وعنوانها (علي محمود طه الشاعر والانسان)
والتي يرى أن علي طه شاعر الاداء النفسي وقد برهن على ذلك بنماذج كثيرة
من شعر الشاعر .

ثم دراسة سهيل أيوب المحامي وعنوانها (علي محمود طه شعر ودراسة)
استعرض فيه مجموعة أشعار علي محمود طه بطريقة نقدية .

ثم دراسة تقي الدين السيد وعنوانها (علي محمود طه حياته وشعره) والتي
هي عبارة عن صورة تسجيلية لحياته وظروف عصره التي عاش فيها وتراثه
الأدبي ومن ثم الصورة الشعرية عنده بصورة عامة وذكر في ختام الدراسة
النقاد الذين تناولوا الشاعر في كتاباتهم .

أما دراسات القسم الثاني فنما دراسة الدكتور شوقي ضيف في كتابه
(دراسات في الشعر العربي المعاصر) عقد للشاعر فيه فصلا عنوانه (ضجيج
الألفاظ الخلابة عند علي محمود طه) وغرض بالنقد لقصيدتين هما قصيدة
(الجندول) وقصيدة (الموسيقى العمياء) .

ثم دراسة أخرى للدكتور محمد مندور والتي ذكر فيها الشاعر علي
محمود طه في كتابه « في الميزان الجديد » الذي صدر ١٩٤٤ والذي تناول
فيه مؤلفه الشاعر علي محمود طه بالنقد وخص بنقله هذا ملحمة (أرواح
وأشباح) .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
والكتاب الثاني (الشعر المصري بعد شوقي) الذي صدر عام ١٩٥٧ وتعرض
فيه المؤلف لدواوين الشاعر بصورة نقدية سريعة .

ثم دراسة أخرى هي دراسة عبد المجيد عابدين بعنوان (بين شاعرين
مجددين : إيليا أبو ماضي وعلي محمود طه) والتي سار فيها على منهج الدكتور
شوقي ضيف النقدي .

ودراسة الدكتور طه حسين التي أوردها في كتابه (حديث الأربعاء)
والتي عاب فيها على الشاعر حرصه على الموسيقى في الوزن أكثر من حرصه
عليها في القافية ، ويظهر من ذلك أن الدكتور طه حسين في دراسته هذه يطبق
على الشاعر موازين النقد القديمة .

ويضاف الى هذه الدراسات بعض مقالات كتبها الناقد دريني خشبة في مجلة الرسالة عام ١٩٤٤ ، ومقالات أخرى كتبها الدكتور أحمد زكي أبو شادي ينقد فيها الشاعر علي محمود طه . وقد أفدت من هذه الدراسات جميعا وحرصت على أن أضيف دراسة جديدة اليها لعل فيها ما يكمل ما قد تركه غيري .

ان كثرة هذه الدراسات التي قامت حول الشاعر لم تتطرق الى دراسة الصورة الفنية لديه كوحدة مستقلة مع أن الصورة في شعره هي أكثر ما أبدع فيه وميزه عن غيره من الشعراء ولذلك رأيت أن أخصص دراستي لهذا الجانب الهام تحت عنوان (الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه) وتبدو أهمية هذه الدراسة في طموحها لاكمال حلقة الدراسات السابقة فجاءت تتكون من ثلاثة أبواب ومقدمة وخاتمة مع ملحق منفصل .

الباب الأول يضم فصلين :

اتجه الفصل الأول الى اظهار معنى الصورة ومركباتها وطريقة التشكيل الجمالي للشاعر الذي يمثل أسلوبه في ادراك الواقع ثم علاقة الصورة بأساليب البيان وطريقة توزيعها ما بين الحقيقة والمجاز كما ورد في القرآن الكريم من أساليب مجازية وأخرى حقيقية ، ثم وضحت الخلاف منهج النقاد المحدثين مع منهج البلاغيين القدامى مع الاهتمام الى الاشارات القليلة التي اتجهت الى الصورة كحركة ومشهد ثم الصورة البنائية للقصيدة ككل ، ثم تناولت دور الخيال الرومانسي في تشكيل الصورة الشعرية باعتباره واسطة خلق وأداة بناء علاقات جديدة .

واستعرضت الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية في العالم العربي بعد الثلث الأول من القرن العشرين والتي مهدت لظهور الحركة الرومانسية ومدى تقبل جيل الشعراء لهذه الحركة ومدى تمثيلهم لمبادئها ومدى تأثرهم بالفكر الرومانسي الغربي الذي نادى به بعض الشعراء مثل كوليردج ووردزورث وشيلي . وبعدها تناولت مهمة الشعر الرومانسي التي تتحدد في

ضوء علاقته بالقيم الثلاث الحق الخير والجمال ومدى صلة الشعر بهذه القيم الثلاث التي تعتبر صلة الضرورة بالحياة .

أما الفصل الثاني : فقد تناولت فيه خصائص الصورة الفنية في الشعر الرومانسي ووظائفها وتشمل التأثيرية والايحائية والاضافة ثم تحدثت عن الملامح التي تحدد الصورة وتميزها ومنها الامتدادية والاسقاطية والنماء الذي تكون نتيجة تداخل عنصري الايحاء والامتداد ثم ذكرت تعبيرية الصورة ومدى ما تحمله من انفعال الشاعر بكشف علاقات جديدة بين الأشياء أو كشف صلات نسبية بين واقعه والتعبير عنها بعيدا عن المحاكاة .

أما الباب الثاني : فيضم ثلاثة فصول : ومقدمة بسيطة ليس القصد منها الدراسة التسجيلية لحياة الشاعر فهذا من شأن مؤرخي الأدب وانما اكتفيت باللمحة الدالة على تكوينه الاجتماعي والثقافي لأجلو من خلالها حالته المزاجية وعلاقاته وتصوراته من حيث سيكون لذلك كله آثار في التقاط الصورة وتكوينها ومنحها دلالات مميزة .

وبعد المقدمة البسيطة يتجه الفصل الأول لدراسة الصور لدى الشاعر بأنواعها في حدود تنوير الاتجاه الموضوعي لقصائده من حيث تعبيرها عن حياة الشاعر أو استنباطها من تصورات ذهنية أو اقتباسها من مصادر غربية ورصد الملامح والآثار التراثية التي استمدتها الشاعر من التراث العربي فهما قبل عن تغريبه في تجاربه وصوره وتعبيراته فإنه سيبقى شاعرا عربيا قرأ التراث الشعري العربي ونظم قصائده في قوالبه ولكي تتحقق هذه الغاية فقد استعرضت صورته التي استمدتها من الموروث القديم وبخاصة من القرآن الكريم والشعراء القدامى وهنا يتبين مدى افادته في مجال التجربة والصياغة والصورة . ثم تحدثت عن الموسيقى في شعره ومدى ملائمة الموسيقى عنده لتجربته الشعرية .

أما الفصل الثاني : فتعرضت فيه لصور التجديد في شكل القصيدة عند الشاعر ومدى سيطرة الشكل التقليدي على القصيدة لديه بصرف النظر عن

ورود بعض الرباعيات وبعض القصائد المقطعية ثم استعماله لبعض التعبيرات الحديثة التي تعتمد على التأملات الرومانسية وهذا مما جعل الشاعر علي طه يزواج بين الشكل التقليدي للقصيدة وبين التعبيرات الحديثة ، ثم ذكرت التجديد في الوزن والقافية لديه .

أما الفصل الثالث : فيتجه لإظهار صور التأملات الروحية والصوفية عند الشاعر وافتتانه بالرموز لدرجة الحلول بالأشياء وتطلعه الى المثل العليا وحب الخلود .

ثم ذكرت المعجم الشعري عنده والذي لا يختلف عن معجم غيره من شعراء الاتجاه الرومانسي فهو معجم أصابه التطور الحضاري وتسربت إليه بعض الألفاظ الحديثة واستطاع بذلك أن يجمع بين روح الحداثة والقدم فيه .

ونأتي للباب الثالث وهو آخر أبواب البحث والذي يضم فصلين هما (الاسطورة والرمز) ونلاحظ أن ظاهرة (الاسطورة والرمز) قد رافقت الشعر الرومانسي منذ سنوات التكوين ثم نمت بشكل متدرج وفي هذا الموضوع من بحثي حاولت تلمس هذا التدرج في توظيف الأساطير والرموز بدءاً من الاسطورة والرمز الاسطوري وظاهرة استخدام الاسطورة ودورها في الشعر ولم أغفل التعرض لعمل الشاعر الملحمي (أرواح وأشباح) ودور الاسطورة فيه ثم عمله المسرحي (أغنية الرياح الأربع) ودور الاسطورة فيه ، ثم ذكرت بعد ذلك دور الاسطورة في القصة الشعرية لديه تتمثل في قصتي امرأة وشيطان والتمثال .

أما الفصل الثاني من الباب الأخير من البحث تناولت فيه الرمز عند الشاعر والصور التي كررها وأخذت بعداً رمزياً وليس معنى هذا أن الشاعر علي محمود طه من أصحاب المذهب الرمزي وإنما هو يأخذ من بعض الموضوعات رموزاً شعرية يعمق بها رؤيته الجمالية وقد لفت انتباهي استعمال (الطير) عنده باعتباره رمزا استخدمه في عدة مواضع ويؤيد ذلك ترجمته لقصيدة

(القبره) للشاعر الانجليزي (شيللي) اذ أن علي محمود طه استخدم كلمة الطير كرمز للروح على طريقة الشاعر شيللي كما استخدم الطير أيضا رمزا للتفاؤل والتشاؤم .

وقد أوردت في بحثي هذا ترجمة مقارنة لقصيدة (القبره) بعد الاستعانة بأحد الزملاء على هذه الترجمة .

نأتي لفاتحة البحث وهي حصاد الدراسة وفيها جمعت أهم مميزات وخصائص الصورة الفنية عند الشاعر علي محمود طه .

أما ملحق الرسالة فيضم احصائية لأول مرة لبعض الكلمات التي وردت لدى الشاعر مصنفة حسب أهمية ورودها في شعره ويضم كذلك الشعر الذي لم ينشر وحصلت عليه من حرم شقيق الشاعر سعد الدين طه ولم أتعرض لهذا الشعر بالنقد أو التحليل لأنه لا يختلف في شيء يلفت النظر عن شعره المنشور وإنما قد يكون في جمعه فائدة لمن يريد أن يدرس خصيصة أخرى من خصائص شعر الشاعر .

هذا البحث المتواضع هو بعض غرر من استاذتي الفاضلة الدكتورة سهير القلماوي التي أعطتني من وقتها وجهدها ما أنار لي طريق دراستي فقد كانت لي نعم الأم والأستاذة ففتحت لي مكتبتها الشخصية ووضعت بين يدي ما لم أتمكن الحصول عليه من المراجع فجزاها الله غني خير جزاء وأمد الله في عمرها وأبقاها ذخرا للعلم ومنارا للمعرفة كما أتوجه بالشكر الجزيل للاستاذين الفاضلين الدكتور عبد القادر القط والدكتور محمود علي مكّي اللذين تفضلا مشكورين بقبولهما مناقشة الموضوع وابداء ملاحظتهما القيمة على بحثي المتواضع هذا والذي سيكون أكثر دقة عند نشره كتابا بفضل توجيهاتهما ، وأقدم أيضا الشكر الجزيل الى كل من ساعدني في انجاز هذا البحث .

والله الموفق



ثورة يوليو والسينما في مصر

أهم المحطات
والمراحل في تاريخ
السينما المصرية

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

سمير فريد

عندما نتحدث عن «السينما»، فإننا نقصد هذه الظاهرة المكونة من دور العرض السينمائي وأجهزة التلفزيون وأجهزة الفيديو وهي الوسائل الأساسية لعرض الأفلام، إلى جانب العروض الخاصة في المنازل في بعض الدول مثل

المملكة العربية السعودية، ولدى بعض الشرائح العليا من الطبقات الثرية التي لا تذهب إلى دور العرض. غير أننا سوف نقتصر في هذا البحث على الحديث عن دور العرض السينمائي باعتبارها وسيلة العرض التي تعبر عن السينما كظاهرة اجتماعية تؤثر في جمهورها تأثيراً كبيراً.

ولأن دور العرض تعرض أفلاماً من الانتاج الاجنبي والانتاج المحلي حيث يوجد انتاج محلي، لذلك فإن الحديث عن «السينما» لا يعني أفلام الانتاج المحلي كما هو شائع، وإنما على العكس يعني الانتاج الأجنبي حيث لا يوجد انتاج محلي. بل إن السينما في كل دول العالم فيما عدا عدة دول قليلة مثل فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية حيث ظهر «الاختراع» السينمائي، بدأت بعرض الانتاج الأجنبي من الأفلام. ولذلك فإننا لن نقتصر في هذا البحث على الحديث عن الانتاج المحلي من الأفلام، وإنما سنتناول أيضاً ما يعرض من الانتاج الأجنبي، وتأثير ذلك الانتاج على الجمهور، وعلى الانتاج المحلي بالتالي.

ومثل أغلبية دول العالم كما ذكرنا بدأت السينما في مصر بعرض الأفلام الأجنبية، بعد فترة وجيزة من العرض السينمائي الأول في العالم الذي اتفق أغلب المؤرخين على أنه العرض الذي أقامه الاخوان لومير في العاصمة الفرنسية باريس في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٨٩٥. ومثل أغلبية دول العالم أيضاً كان عدد دور العرض قليلاً في البداية ثم بدأ يتكاثر إلى أن وصل إلى ٣٥٤ داراً عام ١٩٥٤، ثم بدأ في الانخفاض لعدة أسباب سوف يأتي ذكرها في حينها.

البدايات

نشأة السينما في مصر اختلفت عن نشأتها في دول العالم المستقلة، لأن مصر في ذلك الوقت، وحتى عام ١٩٥٤، كانت تعاني من الاحتلال البريطاني. وحيث وجد الاحتلال كانت دور العرض السينمائي، وكل

مظاهر النشاط الثقافي قاصرة على المدن الكبرى ، وكانت هذه الدور تعرض الأفلام من انتاج دولة الاحتلال ، أو من انتاج حلفاء تلك الدولة . ولم تختلف مصر عن غيرها من الدول المحتلة في ذلك .

وسياسة الاحتلال الأجنبي في هذا الصدد ، وفي غيره من النشاطات ، تهدف الى تحويل البلد المحتل الى سوق استهلاكي لانتاجها ، وانتاج حلفائها ، كما تهدف الى التأكيد على الهرم الطبقي في المجتمع المحتل ، حيث تتمتع قمة الهرم بكل ماتسمح به سلطات الاحتلال ، وتظل القاعدة العريضة محرومة من كل شيء تقريبا .

ومعنى هذا على صعيد السينما السماح بانشاء دور عرض في حدود جغرافية معينة هي المدن الكبرى ، والسماح باستيراد الأفلام الأجنبية في حدود جغرافية معينة أيضا ، هي دولة الاحتلال ، وحلفاء تلك الدولة . فاذا حدث لظروف خاصة أن بدأ الانتاج المحلي ، كما حدث في مصر ، فإن سياسة الاحتلال تعمل على أن يكون هذا الانتاج صورة من الانتاج الأجنبي ، أي صورة مزيفة بالضرورة ، تربطها أوهى الروابط بالثقافة الوطنية للبلاد .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والظروف الخاصة التي جعلت مصر تبدأ الانتاج المحلي من الأفلام السينمائية هي ارتباط مصر المبكر بالحضارة الغربية التي انتجت هذا الفن ، ونمو الحركة الوطنية ، وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى . ولذلك لم يكن من الغريب أن يكون أول فيلم مصري يصوره مصري هو فيلم عودة سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ الوطنية من المنفى يوم ١٧ سبتمبر عام ١٩٢٣ . وقد قام بانتاج واخراج وتصوير الفيلم رائد الفيلم المصري محمد بيومي الذي كان هو نفسه من ضباط الجيش الذين أحيوا للاستيداع بسبب اشتراكهم في ثورة ١٩١٩ . ولم يكن من الغريب أن يكون محمد بيومي وراء اقناع طلعت حرب بانشاء أول شركة سينمائية مصرية عام ١٩٢٥ ، وهي شركة مصر للتمثيل

والسينما احدى شركات بنك مصر، الذي كان من أعظم ثمرات ثورة ١٩١٩، وهي الشركة التي أنشأت بعد ذلك أول ستوديو متكامل للسينما باسم ستوديو مصر عام ١٩٣٥.

ورغم أن وجود الفيلم بحد ذاته كان من ثمرات الحركة الوطنية في العشرينات، ورغم أنه وجد واستمر في اطار حركة ثقافية مستنيرة في الرسم والنحت والموسيقى والأدب والشعر والفلسفة منذ العشرينات، فإن الفيلم المصري ظل يدور في الدوائر المحددة التي رسمتها سياسة الاحتلال، وظل معزولا عن الثقافة الوطنية. وذلك بسبب جمهور السينما المحدود الذي اعتاد على أفلام أجنبية محددة، ولنندرة المنتج الذي يستطيع المغامرة بأمواله الخاصة، وانتاج فيلم يختلف عما اعتاد ذلك الجمهور مشاهدته.

واذا كان تحديد الجمهور في المدن الكبرى، وتربية هذا الجمهور بأفلام محددة، هما سلاخا الاحتلال في محاصرة الفيلم المحلي، وعزله عن الثقافة الوطنية، فإن السلاح الثالث الذي ينشأ عادة بعد نمو الانتاج المحلي هو الرقابة المشددة على الأفلام المحلية. ولأن السينما من بين كل الفنون أكثرها تأثيرا لأنها تتوجه الى الأمي والمتعلم في نفس الوقت، تكون الرقابة عليها أكثر تشددا من أي فن آخر، أو أي وسيلة أخرى من وسائل الاتصال بال جماهير، حتى لو كان جمهورها محدودا في المدن الكبرى.

مراحل صناعة السينما

مرت صناعة السينما في مصر بالمراحل التالية منذ عام ١٩٢٣ الى عام

١٩٨٠:

- المرحلة الأولى : مرحلة الرواد من ١٩٢٣ الى ١٩٣٤.
- المرحلة الثانية : مرحلة ستوديو مصر من ١٩٣٥ الى ١٩٤٥.

المرحلة الثالثة : مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية من ١٩٤٦ الى ١٩٥١ .

المرحلة الرابعة : مرحلة ثورة يوليو من ١٩٥٢ الى ١٩٦٢ .

المرحلة الخامسة : مرحلة القطاع العام من ١٩٦٣ الى ١٩٧٣ .

المرحلة السادسة : مرحلة الانفتاح من ١٩٧٤ الى ١٩٨٠ .

لقد عرفت صناعة السينما في مصر مع وجود ستوديو مصر عصرا من الازدهار وصل فيه عدد دور العرض الى أكثر من مائة دار وارتفع متوسط انتاج الأفلام من عشرة أفلام في السنة في السنوات السابقة على افتتاح الاستوديو عام ١٩٣٥ الى عشرين فيلما في السنوات التسع التالية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية حيث تم في هذه الفترة انتاج ١٤٠ فيلما . وشهدت هذه الفترة بداية ما يعرف بالواقعية في الفيلم المصري في بعض أفلام ستوديو مصر مثل «العزيمة» اخراج كمال سليم عام ١٩٣٩ ، و«السوق السوداء» اخراج كامل التلمساني عام ١٩٤٣ ، وقد ظل الفيلم الثاني ممنوعا من العرض حتى عام ١٩٤٦ .

وبعد الحرب العالمية الثانية أصبح انتاج الأفلام أسهل وأسرع وسيلة لتحقيق الأرباح ، ووصلت أرباح العديد من الأفلام أكثر من مائة ألف جنيه على الرغم من أن متوسط التكاليف كان يتراوح بين ٢٠ و ٢٥ ألف جنيه . وكان ذلك نتيجة دخول رؤوس الأموال الطفيلية المتمثلة في أغنياء الحرب الى ميدان صناعة السينما ، وزيادة القوى الشرائية في نفس الوقت .

ففي الفترة من عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٥١ ارتفع متوسط انتاج الأفلام كل سنة الى ٥٠ فيلما ، وبلغ عدد الأفلام ٣٤١ فيلما ، أي نحو ثلاثة أضعاف الأفلام المصرية منذ انتج أول فيلم روائي طويل عام ١٩٢٧ ، وهو فيلم «قبلة في الصحراء» اخراج ابراهيم لاما .

ووصل عدد دور العرض الى ٢٤٤ دارا عام ١٩٤٩ ، وعدد

الاستوديوهات الى خمسة بها ١١ بلاطوه للتصوير. وشهدت هذه المرحلة بداية العديد من المخرجين الذين أثروا الفيلم المصري بعد ذلك ، وأبرزهم صلاح أبوسيف و يوسف شاهين وكمال الشيخ وفطين عبدالوهاب وهنري بركات وعزالدين ذو الفقار وغيرهم من أعلام الفيلم المصري .

— ١ —

ارتفع متوسط عدد الأفلام المصرية الروائية الطويلة بعد ثورة ١٩٥٢ الى ٦٠ فيلما في السنة حتى عام ١٩٦٢ ، حيث بلغ عدد الأفلام ٥٨٨ فيلما ، أي نحو ضعف عدد هذا النوع من الأفلام من عام ١٩٢٧ ، ووصل عدد دور العرض كما سبق أن ذكرنا الى ٣٥٤ دارا عام ١٩٥٤ .

وقد شهد النصف الثاني من الخمسينات ، بعد جلاء بريطانيا عن مصر عام ١٩٥٤ ، الغاء قانون الرقابة المعمول به منذ عام ١٩٤٧ ، وصدر قانون جديد عام ١٩٥٥ يتكون من مادة واحدة تقضي بمراعاة « الآداب العامة والنظام العام » ، وكان قانون عام ١٩٤٧ يتكون من حوالي ٣٥ مادة تمنع تصوير كل شيء في الحياة الواقعية تقريبا .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

كما شهدت هذه المرحلة بداية اهتمام الدولة بصناعة السينما والذي تمثل في انشاء مصلحة الفنون عام ١٩٥٥ ، ثم مؤسسة دعم السينما عام ١٩٥٧ ، ثم المعهد العالي للسينما عام ١٩٥٩ .

وقد قامت مصلحة الفنون بانتاج عدة أفلام تسجيلية وقصيرة ، غير أن أهم انجاز لهذه المصلحة هو انشاء « نادي الفيلم المختار » في حديقة قصر عابدين عام ١٩٥٦ . ففي هذا النادي تجمع كل هواة السينما في مصر ، وكان بمثابة العمل الذي خرجت منه الدفعات الأولى من طلبة المعهد العالي للسينما من ناحية ، ومؤسسو جمعية الفيلم عام ١٩٦١ من ناحية أخرى ، وهي الجمعية التي قامت بدور ثقافي هام في بداية وجودها .

أما مؤسسة دعم السينما فكانت أول مؤسسة عامة للسينما في مصر، وفي الوطن العربي. وقد عملت هذه المؤسسة على تحقيق الأهداف التالية:

- (١) رفع المستوى الفني والمهني للسينما.
- (٢) تشجيع عرض الأفلام العربية داخل وخارج البلاد.
- (٣) اقراض المشتغلين بالانتاج السينمائي الهادف.
- (٤) الاهتمام بشؤون المشتغلين بصناعة السينما.
- (٥) منح جوائز للانتاج السينمائي والمشتغلين به.
- (٦) ايفاد بعثات طويلة وقصيرة الأجل لدراسة فنون السينما.
- (٧) الاشتراك في مؤتمرات ومهرجانات السينما الدولية.
- (٨) ايفاد مبعوثين رسميين لدراسة أسواق الفيلم العربي.
- (٩) اقامة أسابيع للأفلام المصرية في الخارج.
- (١٠) اقامة أسابيع للأفلام الأجنبية.

وفي عام ١٩٥٨ تحولت مؤسسة دعم السينما الى المؤسسة المصرية العامة للسينما لتحقيق نفس الأهداف التي وضعت للمؤسسة الأولى. وقد قامت المؤسسة باقراض شركة لوتس فيلم التي تمتلكها المنتجه آسيا مبلغ ٧٢ ألف جنيه مساهمة في انتاج فيلم «الناصر صلاح الدين» اخراج: يوسف شاهين تعبيرا عن مبدأ القومية العربية الذي كان قد بدأ يتحقق بالوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨.

واشتركت المؤسسة في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية، وأقامت العديد من أسابيع الفيلم المصري في الخارج وأسابيع الأفلام الأجنبية في مصر. كما أقامت ثلاث مسابقات ذات جوائز مالية للأفلام المصرية عام ١٩٥٨ (٥٠ ألف جنيه)، وعام ١٩٦١ (٢٥ ألف جنيه)، وعام ١٩٦٢ (٢٥ ألف جنيه). وعملت على تشجيع ترجمة الكتب التي تتناول حرفة السينما فتم ترجمة ونشر ٢٥ كتابا بالتعاون مع المؤسسة المصرية العامة للتأليف

والترجمة والنشر. وفي عام ١٩٦٠ أقامت المؤسسة المهرجان الثاني للأفلام الأفريقية والآسيوية الذي اشتركت فيه ٣٢ دولة، وكان المهرجان الأول قد أقيم في طشقند بالاتحاد السوفيتي عام ١٩٥٨، واتفق وقتها على أن يقام للمرة الثانية في القاهرة.

وقد كان أهم تحول في علاقة الفيلم المصري بالمجتمع بعد ثورة ١٩٥٢، هو بروز الواقعية كاتجاه مؤثر، على الرغم من استمرار سيادة الأفلام التجارية الاستهلاكية. وهنا يبدو دور المخرج صلاح أبو سيف الذي استطاع ربما للمرة الأولى في تاريخ الفيلم المصري أن يقدم أفلاما تثبت للمقارنة مع أفضل أفلام الواقعية في المهرجانات الدولية. وكان لفترة المخرج الوحيد الذي يستحق التقدير على الصعيدين القومي والدولي.

وإذا كانت أفلام صلاح أبو سيف قبل الثورة قد تميزت بالاتقان والجدية فإن أفلامه بعد الثورة، جعلت للواقعية وجودا حقيقيا في الفيلم المصري. فقد تناول في «الأسطى حسن» عام ١٩٥٢ التناقضات الطبقية في القاهرة، وفي «ريا وسكينة» عام ١٩٥٣، و«الوحش» عام ١٩٥٤ حوادث حقيقية استخرج منها دلالاتها الاجتماعية، وفي «شباب امرأة» عام ١٩٥٦ عبر عن الدوافع الجنسية بشجاعة، وحطم الكثير من المسلمات السائدة.

وفي عام ١٩٥٨ بلغ صلاح أبو سيف ذروته الأولى بفيلم «الفتوة» الذي يحلل فيه البناء الداخلي للمجتمع الرأسمالي ببساطة عميقة، وبراعة فنية كبيرة. وبعد مجموعة من الأفلام الاجتماعية المبسطة المأخوذة عن قصص احسان عبدالقدوس، قدم أبو سيف تجربة فنية جديدة في فيلم «بين السماء والأرض» عام ١٩٥٩ الذي تدور أحداثه في مصنع معطل بعمارة كبيرة ثم بلغ ذروته الثانية في فيلم «بداية ونهاية» عام ١٩٦٠ عن رواية الكاتب نجيب محفوظ والذي يعتبر من أهم الأفلام المصرية في تاريخ الفيلم المصري. ويعبر الفيلم عن المشاكل الاجتماعية والفكرية والأخلاقية للطبقة الوسطى

وإذا كان «العزيمة» اخراج : كمال سليم عام ١٩٣٩ هو «فجر الواقعية في الفيلم المصري» ، فان «درب المهابيل» أول أفلام توفيق صالح الذي أخرجه عام ١٩٥٥ هو بداية وصول هذه الواقعية الى رحلة النضج . ان توفيق صالح هو النتاج الأول لثورة يوليو في الفيلم المصري . ففي «درب المهابيل» لم تعد الواقعية هي «تصوير الواقع» بغض النظر عن موقف الفنان من هذا الواقع كما هو الحال في «العزيمة» حيث عبر كمال سليم عن الفكر التوفيقي للطبقة الوسطى المصرية ، وانما اتخذت مفهومها الصحيح كتعبير عن موقف من الواقع ودعوة الى تغييره .

توفيق صالح في فيلمه الأول يعبر عن رفضه للفكر السائد في بلاده من خلال ورقة اليانصيب التي يتنازع عليها أهل «الحارة» وتثير العديد من المشاكل في حياتهم ، ولا تؤدي الى حل أي مشكلة قديمة أو جديدة .

وفي فيلمه الثاني «صراع الأبطال» عام ١٩٦٢ يكشف توفيق صالح عن التحالف بين الاقطاع والاحتلال من ناحية ، وبين الفقر والجهل والمرض من ناحية أخرى ، وذلك من خلال مأساة الكوليرا عام ١٩٤٨ . ويعتبر «صراع الأبطال» من كلاسيكات الفيلم المصري .

وقد بدا تأثير ثورة يوليو على يوسف شاهين واضحاً في فيلمه السادس «صراع في الوادي» عام ١٩٥٤ حيث تناول الصراع بين الاقطاع والفلاحين ، وجعل حكم الاعداء على رجل بريء ينفذ لأول مرة — ولا يتم الانقاذ في آخر لحظة — مما صدم جمهور المشاهدين وأفاقهم على ما يمكن أن يحدث في الواقع . وفي فيلم «باب الحديد» عام ١٩٥٨ قدم يوسف شاهين أفضل دراسة لشخصية مريضة في الفيلم المصري ، سواء من الناحية النفسية أم من الناحية الاجتماعية ، وهي شخصية قناوى بائع الصحف الفقير في محطة السكة الحديدية .

وفي نفس عام ١٩٥٨، أخرج يوسف شاهين «جميلة الجزائرية»، الذي كان بداية تفتح وعيه السياسي حيث عبر عن حرب التحرير الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي من خلال قصة المجاهدة المعروفة التي أسرتها سلطات الاحتلال وحاكمتها. ثم أخرج بعد ذلك «الناصر صلاح الدين»، الذي عرض عام ١٩٦٣، والذي كان أول فيلم تدعمه الدولة كما أسلفنا.

وشهدت هذه المرحلة من تطور الفيلم المصري أفضل أفلام المخرج هنري بركات. ففي فيلم «دعاء الكروان» عام ١٩٥٩ عن رواية الدكتور طه حسين، عبر عن التقاليد الجامدة في الصعيد، وفي فيلم «في بيتنا رجل» عام ١٩٦١ عبر عن الكفاح الشعبي ضد الاحتلال البريطاني قبل الثورة عن قصة احسان عبدالقدوس، وفي «الباب المفتوح» عام ١٩٦٣ عبر عن دور المرأة في المجتمع المصري قبل وبعد الثورة من خلال رواية الدكتورة لطيفة الزيات.

كما شهدت هذه المرحلة أفضل أفلام المخرج عاطف سالم الذي حاول في فيلميه «الحرمان» عام ١٩٥٣، و«جعلوني مجرماً» عام ١٩٥٤ تناول بعض المشاكل الاجتماعية الهامة من خلال شكل «الفيلم البوليسي». ووصلت هذه المحاولات الى ذروتها في فيلمه «أحنا التلامذة» عام ١٩٥٩ عن قصة توفيق صالح المستمدة من حادثة حقيقية تعبر عن مشاكل الشباب في المدينة. وفي «صراع في النيل» عام ١٩٥٩ قدم عاطف سالم صورة عريضة من الحياة على ضفاف النيل من الصعيد الى القاهرة.

ويعتبر فيلم «حياة أو موت» عام ١٩٥٤ أهم أفلام كمال الشيخ في الخمسينات. فقد كان أول فيلم مصري يصور بأكمله في شوارع القاهرة، متأثراً في ذلك بالواقعية الجديدة في إيطاليا، ولكن دون أن يعبر عن الموقف الاجتماعي النقدي الذي تميزت به المدرسة الإيطالية. وفي «أرض السلام» عام ١٩٥٧ تناول كمال الشيخ قضية فلسطين من خلال كفاح الفدائيين،

ولكنه عالج موضوعا سياسيا معالجة غير سياسية .

وعبر عزالدين ذوالفقار في تلك الفترة عن الاتجاه الرومانتيكي في الرواية المصرية من خلال أفلامه المأخوذة عن روايات يوسف السباعي مثل «اني راحلة» عام ١٩٥٥ ، و«رد قلبي» عام ١٩٥٧ ، و«بين الأطلال» عام ١٩٥٩ . وفي «امرأة على الطريق» عام ١٩٥٨ قدم عزالدين ذوالفقار أحد أهم الأفلام المصرية الطبيعية ، وعن رواية تولستوي المعروفة «آنا كارنينا» قدم فيلم «نهر الحب» عام ١٩٦٠ .

وفي الأفلام الكوميديية بدأ تميز أفلام فطين عبدالوهاب في فيلم «حكم قراقوش» عام ١٩٥٣ الذي سخر فيه من النظام الملكي بعد أقل من عام واحد من قيام الثورة . وفي الخمسينات قدم سلسلة من الأفلام للممثل الكوميدي الأشهر اسماعيل ياسين وعددها ٥ أفلام تدور كلها في الجيش والطيران والبوليس والاسطول والبوليس الحربي . وفي هذه الأفلام انعكس مفهوم اسماعيل ياسين للكوميديا ، وهو مفهوم يخلو من المضمون الاجتماعي الكبير . كما انعكست تجربة فطين عبدالوهاب في الجيش الذي كان قد استقال منه لتوه بعد أن عمل ضابطا منذ تخرجه في الكلية الحربية عام ١٩٣٩ .

والى جانب الأفلام الواقعية ، شهدت سنوات الثورة الأولى مايسمى بالأفلام «الوطنية» ، وهي أفلام مبسطة عن الكفاح ضد الاحتلال والاقطاع . مثل «مصطفى كامل» عام ١٩٥٢ ، و«الله معنا» عام ١٩٥٥ من اخراج احمد بدرخان ، و«يسقط الاستعمار» عام ١٩٥٢ ، و«وطني حبي» ، عام ١٩٦٠ من اخراج حسين صدقي .

وانعكست حرب ١٩٥٦ في عدة أفلام ميلودرامية مثل «سجين أبو زعبل» اخراج نيازى مصطفى ، و«بورسعيد» اخراج عزالدين ذوالفقار ، وكلاهما عام ١٩٥٧ ، و«عمالقة البحار» اخراج السيد بدير عام ١٩٦٠ .

ورغم الانتعاش الفني والفكري الواضح للفيلم المصري في أواخر الخمسينات ، وأوائل الستينات ، فقد صاحب ذلك الانتعاش بداية الانخفاض في عدد دور العرض . وكان ذلك لسببين أولهما بداية منع بعض الأفلام المصرية في بعض الأسواق العربية لأسباب سياسية ، وهي الأسواق التقليدية التي عاش الفيلم المصري واستمر على أساس وجودها . وثانيهما بداية انتشار التلفزيون في بعض الدول العربية ، وبداية وجوده في مصر عام ١٩٦٠ .

— ٢ —

انشاء المؤسسة العامة للسينما

ومع بداية انتاج المؤسسة العامة للسينما للأفلام الروائية الطويلة عام ١٩٦٣ ، بدأت المرحلة الخامسة في تاريخ الفيلم المصري ، وهي مرحلة القطاع العام التي استمرت عشر سنوات من عام ١٩٦٣ الى عام ١٩٧٣ .

وفي هذه المرحلة اضطربت صناعة السينما في مصر نتيجة عدم وضوح موقف الدولة من السينما . فالاستوديوهات والمعامل ودور العرض لم تؤمم ، وفي نفس الوقت لم تعد في أيدي أصحابها ، وكذلك الانتاج والاستيراد والتوزيع . وقد تعددت أشكال ملكية المؤسسة للاستوديوهات ودور العرض ، كما تعددت أشكال الهياكل الادارية وأشكال الانتاج ، ولم تستقر لمدة عامين متوالين .

ونتيجة لذلك انخفض متوسط عدد الأفلام من ٦٠ فيلما الى ٤٠ فيلما في السنة ، وبلغ عدد أفلام هذه المرحلة ٤١٦ فيلما ، حتى نهاية عام ١٩٧١ منها ٥٠٪ قطاع عام ، و ٤٠٪ قطاع خاص ممول من القطاع العام ، و ١٠٪ قطاع خاص ممول من شركات التوزيع في لبنان . كما انخفض عدد دور العرض من ٣٥٤ دارا عام ١٩٥٤ ، كما أسلفنا ، الى ٢٥٥ دارا عام ١٩٦٦ .

وقد ارتبط بدء انتاج الأفلام الروائية الطويلة في القطاع العام بدمج

المؤسسة المصرية العامة للسينما عام ١٩٦٣ في مؤسسة الاذاعة والتلفزيون (وصحة العبارة الراديو والتلفزيون حيث أن التلفزيون أيضا اذاعة ولكن مرئية - صوتية)، وانشاء ٤ شركات تابعة للمؤسسة هي :

- (١) شركة الانتاج السينمائي العربي .
- (٢) شركة الانتاج السينمائي العالمي .
- (٣) شركة ستوديوهات السينما .
- (٤) شركة توزيع وعرض الأفلام السينمائية .

وكان انتقال ملكية ستوديوهات مصر والأهرام ونحاس وجلال الى شركة الاستوديوهات عن طريق الشراء من الحراسة العامة، أما بالنسبة لشركة دور العرض فقد تم نزع ملكية ١١ داراً للعرض لصالحها، قدرت قيمتها بمبلغ ٨٢١ ألف جنيه . وأسند اليها ادارة سينما ريفولي التي وضعت تحت الحراسة ، وقدر ثمنها بمبلغ ١٦١ ألف جنيه .

وفي منتصف عام ١٩٦٤ تم انشاء شركة ثانية للانتاج السينمائي العربي وهي شركة القاهرة للسينما ، كما تم فصل شركة التوزيع ودور العرض الى شركتين .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وقد واصلت المؤسسة في هذه المرحلة مبادئه مؤسسة دعم السينما عام ١٩٥٧ ، فاشتركت في العديد من المهرجانات الدولية ، وأقامت العديد من الأسابيع للفيلم المصري في الخارج ، وللأفلام الأجنبية من مختلف الدول في مصر . كما أقامت ثلاث مسابقات ذات جوائز مالية للأفلام المصرية عام ١٩٦٤ (٧٠ ألف جنيه) وعام ١٩٦٥ (٧٢ ألف جنيه) وعام ١٩٦٦ (٧٠ ألف جنيه) وأنشأت مدينة السينما بجوار ستوديو نحاس .

وفي منتصف عام ١٩٦٧ تقرر ادماج شركات الاستوديوهات والانتاج والقاهرة والانتاج العالمي في شركة واحدة باسم القاهرة للانتاج السينمائي ، كما تم ادماج شركة التوزيع ودور العرض في شركة واحدة كما كان الأمر

من قبل باسم شركة القاهرة للتوزيع السينمائي .

ونظمت المؤسسة مسابقة ذات جوائز مالية للأفلام المصرية عام ١٩٦٨ (عشرة آلاف جنيه) وأخرى دون جوائز مالية عام ١٩٦٩ .

وفي منتصف عام ١٩٧٠ تقرر ادماج شركة القاهرة للانتاج والتوزيع في المؤسسة ، وتحددت أهداف المؤسسة الجديدة على النحو التالي :

أولا : انتاج الأفلام السينمائية العربية ، والعربية المشتركة ، الطويلة والقصيرة ، ودبلجة الأفلام السينمائية المحلية والمشاركة والأجنبية ، الطويلة والقصيرة ، لحسابها ، أو لحساب الهيئات والمصالح والأفراد ، أو المشاركة مع المنتجين العرب ، أو غيرهم في انتاجها أو دبلجتها .

ثانيا : انشاء وشراء وإدارة واستئجار الاستوديوهات السينمائية ومعامل تجميع وطبع الأفلام العادية والملونة والقيام بجميع الأعمال الفنية والصناعية والتجارية المتصلة بصناعة السينما .

ثالثا : توزيع وعرض الأفلام السينمائية داخل الجمهورية ، وفي جميع أنحاء العالم ، وإنشاء وشراء وإدارة وتشغيل واستغلال وتأجير واستئجار دور عرض الأفلام السينمائية بكافة أنواعها ومقاساتها ، والقيام بجميع الأعمال الفنية والصناعية والتجارية المتصلة بهذا الغرض .

وفي منتصف عام ١٩٧١ تقرر تصفية المؤسسة العامة للسينما ، وإنشاء هيئة عامة للسينما والمسرح والموسيقى بدلا منها ، وبدلا من مؤسسة المسرح والموسيقى . وقد تحددت أهداف الهيئة على النحو التالي :

(١) الارتقاء بمستوى الانتاج بتقديم النماذج الرفيعة .
(٢) تقديم التجارب الطليعية ، والعمل على تطويرها ، وربطها بالتطور العالمي .

(٣) تشجيع المواهب والقدرات المبدعة من الشباب .

(٤) تنشيط الانتاج الفني وتسويقه .

(٥) معاونة وتشجيع القطاع الخاص .

ومن بين حوالي ١٥٠ فيلما روائيا طويلا أنتجها القطاع العام بطرق الانتاج المختلفة التي اتبعها ، هناك عدد كبير من الأفلام الواقعية التي تعبر عن قضايا المجتمع المصري ، كما أن هناك أفلاماً فنية أخرى لا تنتمي الى الواقعية مثل « المومياء » اخراج شادي عبدالسلام عام ١٩٦٩ الذي يعبر عن بحث الانسان المصري عن هويته في القرن التاسع عشر ، والذي حاز نجاحا دوليا لم يسبق له مثيل بالنسبة لأي فيلم مصري حتى ذلك الحين ، وفيلم « زوجتي والكلب » اخراج سعيد مرزوق عام ١٩٧١ الذي يعبر عن رؤية انسانية لمشكلة الغيرة . وكلا الفيلمين من تصوير عبدالعزيز فهمي أكبر المبدعين المصريين في هذا المجال .

لقد وصلت الواقعية في الفيلم المصري الى ذروة النضج من خلال انتاج القطاع العام . والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها فيلم « القاهرة ٣٠ » اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٦٦ عن رواية نجيب محفوظ التي تعبر عن مأساة الصعود في المجتمع الطبقي ، وفي فيلم « القضية ٦٨ » عام ١٩٦٨ لنفس المخرج عن مسرحية لطفي الخولي ، والذي يعبر عن هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، ويدعو الى اعادة بناء الدولة والمجتمع من جديد . وهناك أيضا فيلم « الأرض » اخراج يوسف شاهين عام ١٩٧٠ عن رواية عبدالرحمن الشرقاوي ، والذي يتناول الصراع الاجتماعي والسياسي في مصر بعد ١٩٦٧ من خلال العودة الى فترة الثلاثينات .

ومن الأفلام الواقعية المتميزة التي أنتجها القطاع العام فيلم « الحرام » اخراج هنري بركات عام ١٩٦٥ عن رواية يوسف ادريس التي تعبر عن حياة عمال التراحيل في الريف ، وفيلم « سيد درويش » اخراج احمد بدرخان عام ١٩٦٦ عن حياة الموسيقار المصري المعروف أثناء ثورة

١٩١٩، وفيلم «ثورة اليمن» اخراج عاطف سالم عام ١٩٦٦ عن ثورة ١٩٦٢ في اليمن والجزآن الأول والثاني من ثلاثية نجيب محفوظ عن تاريخ الطبقة الوسطى في مصر، وهما «بين القصرين» عام ١٩٦٤، و«قصر الشوق» عام ١٩٦٧، وكلاهما من اخراج حسن الامام.

وأتاح القطاع العام للمخرج كمال الشيخ أن يبدأ مرحلة جديدة في حياته الفنية باخراج «الرجل الذي فقد ظله» عام ١٩٦٨ عن رواية فتحي غانم المتعددة الأبعاد، والتي تعتبر تجربة رائدة في الرواية المصرية. ومن أفلام كمال الشيخ الهامة أيضا في تلك الفترة «اللس والكلاب» عام ١٩٦٢ و«ميرامار» عام ١٩٦٩ عن روايتي نجيب محفوظ اللتين حاول فيهما التعبير عن الصراع السياسي في مصر الستينات، كما أنتج القطاع العام أحد أفضل أفلام المخرج حلمي حليم، وهو فيلم «حكاية من بلدنا» عام ١٩٦٩ عن الحياة في القرية، ومجموعة الأفلام الكوميدية التي تجاوز بها فطين عبدالوهاب كوميديات اسماعيل ياسين، وهي أفلام «الزوجة رقم ١٣» عام ١٩٦٣، و«مراتي مدير عام» عام ١٩٦٦، و«أرض النفاق» عام ١٩٦٨.

وقام القطاع العام بانتاج الأفلام الثلاثة التي أخرجها توفيق صالح في تلك الفترة، وهي «المتمردون» عام ١٩٦٧ عن رواية صلاح حافظ و«يوميات نائب في الأرياف» عام ١٩٦٨ عن رواية توفيق الحكيم و«السيد البلطي» عام ١٩٦٩ عن رواية صالح مرسى. وفي هذه الأفلام عبر توفيق صالح عن قضايا التمرد والثورة، والقانون والعدل، والجديد والقديم. ورغم أن أحداث هذه الأفلام تدور قبل ثورة ١٩٥٢، إلا أن هذه القضايا كانت — ولا تزال — من قضايا الواقع المصري المعاصر. كما أنتج القطاع العام فيلم «جفت الأمطار» اخراج سيد عيسى عام ١٩٦٦ عن رواية

عبدالله الطوخى، وهو تجربة فنية جديدة تتناول ارتباط الفلاح المصري بأرضه.

ولعل أهم المخرجين الذين قدمهم القطاع العام حسين كمال في أفلامه الثلاثة الأولى «المستحيل» عام ١٩٦٥ عن رواية مصطفى محمود التي تدور حول قلق الشباب المصري في تلك المرحلة، و«البوسطجي» عام ١٩٦٨ عن رواية يحيى حقي التي تدين جمود التقاليد في الصعيد، و«شيء من الخوف» عام ١٩٦٩ عن رواية ثروت أباظه التي تدين الديكتاتورية بأسلوب رمزي.

ومن المخرجين الجدد أيضا خليل شوقي وأول أفلامه «الجبل» عام ١٩٦٥ عن رواية فتحي غانم المستوحاة من تجربة المهندس حسن فتحي في قرية القرنة بالصحراء، وثالث أفلامه «لعبة كل يوم» عام ١٩٧١ عن رواية أحمد لطفي، ويصور حياة الفئات الهامشية في مجتمع بين القرية والمدينة. ومنهم أيضا جلال الشرقاوي في فيلمه الثاني «الغيب» عام ١٩٦٧ عن رواية يوسف ادريس التي تعبر عن مشاكل الفتاة العاملة.

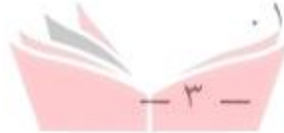
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

توقف القطاع العام

وبعد توقف القطاع العام عن الانتاج عام ١٩٧١، قام القطاع الخاص بانتاج العديد من الأفلام التي تعبر عن الصراع الاجتماعي والسياسي في مصر في الفترة التي سبقت حرب أكتوبر ١٩٧٣. وأهم هذه الأفلام «الاختيار» اخراج يوسف شاهين، و«ثروة فوق النيل» اخراج حسين كمال عام ١٩٧١، وكلاهما من تأليف نجيب محفوظ، و«حمام الملاطيلي» اخراج صلاح أبوسيف عن رواية اسماعيل ولي الدين، و«العصفور» اخراج يوسف شاهين عن قصة لطفي الخولي، و«زائر الفجر» اخراج ممدوح شكري عن سيناريو رفيق الصبان، و«الخوف» سيناريو واخراج سعيد مرزوق وكلها من انتاج عام ١٩٧٢.

وشهد عام ١٩٧٢ أيضا أول انتاج لجماعة السينما الجديدة التي تأسست عام ١٩٦٨ من مجموعة من الشباب الساخط على الهزيمة، فيلم «أغنية على الممر» اخراج علي عبدالخالق عن مسرحية علي سالم، وفيلم «الظلال في الجانب الآخر» اخراج غالب شعث عن رواية محمود دياب. كما شهد عام ١٩٧٢ انشاء جمعية نقاد السينما المصريين التي تعتبر أول تجمع جاد لنقاد السينما في مصر، والتي تمثل مصر في الاتحاد الدولي للنقاد منذ ذلك الحين.

ورغم توقف القطاع العام عن الانتاج منذ عام ١٩٧١، إلا أن متوسط عدد الأفلام ظل ٤٠ فيلما حتى عام ١٩٧٤، ثم ارتفع الى ٥٠ فيلما أعوام ١٩٧٥، ١٩٧٦، ١٩٧٧، وان ظل عدد دور العرض في انخفاض مستمر حتى وصل ١٩٠ دارا عام ١٩٧٧.



— ٣ —

تم في الفترة من عام ١٩٧٤ الى عام ١٩٨٠ عرض ٣٢٩ فيلما روائيا طويلا من الانتاج السينمائي المصري داخل مصر، وكلها من انتاج القطاع الخاص، وأول الموضوعات الهامة التي تناولتها الأفلام المصرية في هذه الفترة هو موضوع حرب أكتوبر ١٩٧٣.

ومن بين ثمانية أفلام تناولت حرب أكتوبر يبرز فيلم «الرصاص لا تزال في جيبتي» اخراج حسام الدين مصطفى عن رواية احسان عبدالقدوس، و«أبناء الصمت» اخراج محمد راضي عن رواية مجيد طوبيا، وكلاهما عام ١٩٧٤. الفيلم الأول يعتبر حرب أكتوبر نتيجة وفاة عبدالناصر عام ١٩٧٠، وحركة مايو عام ١٩٧١، والتخلص من النظام الاشتراكي. والفيلم الثاني يعتبر هذه الحرب نتيجة اعادة بناء القوات المسلحة التي تفرغ لها عبدالناصر بعد الهزيمة، والتي بدت في حرب الاستنزاف عام ١٩٦٩، وهي موضوع الفيلم، باعتبارها مقدمة حرب أكتوبر.

والموضوع الثاني الذي عبرت عنه الأفلام المصرية في النصف الثاني من السبعينات بعد حرب أكتوبر، هو موضوع تعذيب المعتقلين في الستينات، وانحرافات عصر الانفتاح. وقد اصطلح بعض النقاد على تسمية هذه الأفلام «السينما السياسية» باعتبارها تتناول مشاكل سياسية مثارة وقت انتاجها، ولتمييزها عن الأفلام الواقعية التي تتناول المشاكل الاجتماعية.

فقد تم انتاج سبعة أفلام عن تعذيب المعتقلين في الستينات، وكان أول هذه الأفلام وأهمها «الكرنك» اخراج علي بدرخان عام ١٩٧٥ عن رواية نجيب محفوظ، وآخرها وأخطرها «احنا بتوع الأوتوبيس» اخراج حسين كمال عام ١٩٧٩ عن قصة جلال الحماصي. وهذه الأفلام في مجملها امتداد لفيلم «الرصاص لا تزال في جيبي» من حيث ادانة النظام الاشتراكي، ونشر الوعي بأن هذا النظام كان ارهابيا لا انسانيا، وأن هذا الارهاب هو الذي أدى إلى هزيمة يونيو.

ويقول صناع هذه الأفلام، ماعدا صناع فيلم «احنا بتوع الأوتوبيس» أن أفلامهم ليست هجوما على النظام السابق نفاقا «لنظام الحاضر»، ولكنها دفاع عن الانسان ضد الارهاب بصفة عامة. وقد يصدق في هذا صناع فيلم «وراء الشمس» اخراج محمد راضي عام ١٩٧٨ عن رواية حسن محسب. أما فيلم «احنا بتوع الأوتوبيس» — وهو ذروة هذه الأفلام — فيصل الى درجة حض جمهوره على الشماتة في هزيمة يونيو، واعتبارها الحدث الذي أدى الى نهاية عهد الارهاب.

ويتمثل الوجه الآخر للسينما السياسية في تلك الفترة في الأفلام التي تناولت انحرافات عصر الانفتاح. وهذه الأفلام هي «الكداب» اخراج صلاح أبو سيف عن قصة صالح مرسي، و«على من نطلق الرصاص» اخراج كمال الشيخ عن سيناريو رافت الميهي عام ١٩٧٥، و«المذنبون»

اخراج سعيد مرزوق عام ١٩٧٦ عن قصة نجيب محفوظ ، و« المحفوظة معايا » اخراج محمد عبدالعزيز عام ١٩٧٨ عن سيناريو أحمد عبدالوهاب ، ثم « مع سبق الاصرار » و« لايزال التحقيق مستمرا » اخراج أشرف فهمي عام ١٩٧٨ عن سيناريو مصطفى محرم . وأهم هذه الأفلام « على من نطلق الرصاص » .

وبينما تعرّض فيلم « على من نطلق الرصاص » لهجوم عنيف من الصحافة الى درجة جعلت مخرجه ينسب الفيلم الى كاتب السيناريو وشريكه في الانتاج ، وجعلته يقوم بنفسه بحذف العديد من المشاهد من النسخة التي أرسلت الى مهرجان كان ، تعرض « المذنبون » للمنع فترة ، ثم سمح بعرضه بعد الحذف ، وظلت الرقابة تحذف منه أثناء العرض ، ثم عوقب الرقباء الذين وافقوا على عرضه في الداخل والخارج . بل لقد أدى فيلم « المذنبون » الى اعادة قانون الرقابة الذي صدر عام ١٩٤٧ على شكل قرار وزاري يحمل رقم ٢٢٠ لعام ١٩٧٦ .

والى جانب مجموعة الأفلام التي تناولت تعذيب المعتقلين في الستينات ، ومجموعة الأفلام التي تناولت انحرافات عصر الانفتاح ، هناك مجموعة ثالثة يمكن أن تنتمي الى السينما السياسية أيضا بمفهوم تناول المشاكل السياسية المثارة . وهذه الأفلام هي « لاشيء يهم » اخراج حسين كمال عام ١٩٧٥ عن رواية احسان عبدالقدوس ، ويعتبر أعنف هجوم على النظام الاشتراكي الناصري ، و« عودة الابن الضال » اخراج يوسف شاهين عام ١٩٧٦ الذي يعبر بتعاطف كبير عن مأساة البطل الناصري ، وضياعه بين رغباته النبيلة وقدراته المحدودة .

ومن هذه الأفلام أيضا « رحلة داخل امرأة » اخراج أشرف فهمي عام ١٩٧٨ عن قصة صبري موسى الذي يعبر بشكل رمزي عن مشكلة اليمين الرجعي واليسار الانتهازي ، و« اسكندرية .. له ؟ » اخراج يوسف شاهين

عام ١٩٧٩، والذي يحلل الجذور الاجتماعية والسياسية لحركة الضباط الأحرار التي قامت بثورة يوليو ١٩٥٢، ويناقش كيف كانت هذه الحركة تحمل بذور نظام عبدالناصر، ونظام السادات أيضا.

وامتدادا لتقاليد الواقعية في الأفلام المصرية، شهدت تلك الفترة مجموعة من الأفلام الواقعية الهامة مثل «أريد حلا» اخراج سعيد مرزوق عام ١٩٧٥ عن قصة حسن شاه الذي يتناول مشكلة الطلاق في المجتمع الاسلامي، والذي كان من بين أسباب التعجيل بصدور قانون الأحوال الشخصية الجديد، وفيلم «ومضى قطار العمر» اخراج عاطف سالم عام ١٩٧٥ عن الصراع الطبقي في المجتمع الاقطاعي، ويعتبر نموذجا للميلودراما «الرشيدة» اذا جاز التعبير.

ومن الأفلام الواقعية الهامة أيضا «الحب قبل الخبز أحيانا» .. اخراج سعد عرفه عام ١٩٧٧ عن رواية سلمى شلاش، والذي يكرس الاتجاه الاسلامي الديني المتطرف، ويطالب بعودة المرأة الى الحجاب، وفيلم «الأقمر» اخراج هشام أبو النصر عام ١٩٧٨ عن رواية اسماعيل ولي الدين، والذي يحاول التعبير عن قاع المدينة في القاهرة، وفيلم «شفيفة ومتولي» اخراج علي بدرخان عام ١٩٧٨ عن سيناريو صلاح جاهين، وهو محاولة لتحديث حكاية شعبية قديمة، وفيلم «البؤساء» اخراج عاطف سالم عام ١٩٧٩ عن رواية فيكتور هوجو سيناريو رفيق الصبان وأحمد بهجت، وفيلم «الملاعين» اخراج احمد ياسين عام ١٩٧٩ عن مسرحية شكسبير «الملك لير»، ولكن الملك هنا مقاول من عصر الانفتاح.

وفي نوفمبر عام ١٩٧٩ ألغيت وزارة الثقافة وأجهزتها بما في ذلك هيئة السينما، ومع بداية عام ١٩٨٠ بدأت مرحلة جديدة في علاقة الدولة بالسينما والثقافة في مصر بانشاء المجلس الأعلى للثقافة، ويتبعه في مجال السينما المركز القومي للسينما، وشركة مصر للإنتاج والاستوديوهات،

وشركة مصر للتوزيع ودور العرض وهي تجربة لم تتضح ملامحها بعد .
لقد عبرت الأفلام المصرية الروائية الطويلة في أكثر من ١٥% من
انتاجها خلال الفترة من ١٩٥٢ الى ١٩٨٠ عن حركة المجتمع المصري في
تلك الفترة، رغم المشاكل العديدة التي تعاني منها صناعة السينما في
مصر، ورغم أن جمهور السينما ظل يشاهد الأفلام الأجنبية بمعدل ٩٥% من
دول الغرب، و٥% من بقية دول العالم، كما كان الأمر في سنوات
الاحتلال البريطاني قبل الثورة، ورغم أن وسائل الثقافة السينمائية بالنسبة
لهذا الجمهور تكاد تكون منعدمة .

وهذه النسبة من الأفلام التي تعبر عن حركة المجتمع (١٥%) إن سلبا
أو ايجابا هي ذات النسبة التي نجدها في العديد من دول العالم نظرا للوضع
الخاص للسينما في سوق الفنون . ولكن ليس معنى هذا أن الأفلام
المصرية قد قامت بدورها في تطوير وتغيير المجتمع المصري . ففي اطار
هذا الهدف يصعب العثور على أكثر من ٥% من مجموع الأفلام . والفرق
كبير بين التعبير عن المجتمع، والسعي الى تطويره وتغييره .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



موت شاعر

اسماعيل كيلاني أحمد

وانداحت فوق الأرض دواوين الشعراء
وامتلأ فضاء الأفق عويلا .. وصراخا .. وبكاء
وتهادت فوق قصاصات الورق الأسود أشلاء .. وقصائد خضراء
وتنحت — حزني — كل الفتيات
واهتزت جنبات الحجرة بالكلمات الشكلى — بالآهات
واندست — خجلى — ضحكات ونكات
لتشد بحزن فوق اكف حروف خرساء
... مات الشاعر
مات ... وماتت فوق يديه أهازيج .. وغناء
.. والليل العائد منهزما من معركة الموت السوداء

يبكي

في اشراقة مصباح خفتت منه الأضواء

ورياح !!!

تتحسس في صمت أذن الليل الساكن

ماذا في الكون الليلة؟!

والناس قصائد مهملة فوق الطرقات

« مات » .. الكل يردد في صمت ... وبكاء .. مات

والطفل يولول فوق ذراعي عذراء

هزتها الأنباء !

« الليلة مات عظيم فعلى الأرض سلام »

« الليلة مات الناطق بالشين .. وبالعين .. وبالراء »

« مات مفجر صمت الليل .. وصمت القلب .. وصمت الكلمات »

و يلوك الكلمات عجوز يتحسس هذي المنشورات !!

يمسك بعصاه صغير يتلفت

ينظر .. ويحملك في آلاف الناس السائرة على مهل

كل يقرأ في صفحة حزن سوداء

والطفل الممسك بعصا الشيخ يسير

لا يقرأ شيئاً فهو صغير ...

والشيخ يردد أحرفه .. السوداء

ويجرح عصاه ليعبر ناحية الشعراء

ماذا يمكن أن يحدث في الكون الليلة يا طفلي المحبوب ؟

هل أحد مات ؟

أم ماذا خلف الليل المسود البسمات

ويجرح عصاه ...

فيسقط .. فوق كتاب مكتوب فوق غلافه :

« أشعار »

....

....

وانهار

نجوم على حاشية الثوب الأزرق



ARCHIVE للدكتور محمد حبيب راسم

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

النجمة الأولى : ذات لقاء

تقدّس الجمالُ مبدعُ المُحال ..

رأيتُ دمعا يبتسم ..

كَأنهُ لآل .. تَلْفُها ظلال .

لكنما لآليُّ الدموع ..

تُفصِحُ عن كلام :

تقول : آه من غدٍ ، وما تُخَبِّئُ الغيوب .

تقول : يا لوعة الوقوف فوق شفرة السيوف .

تقول : يا أعرافُ أجملِي الجواب ،
وفرّقي بين النعيم والجحيم ..
وجرّدي الولدانَ من مقامع الزبانيه ؛
فليس عدلاً أن يُشأب السكرُ بالنزيف ،
أو يورقَ الربيعُ في مهامِهِ الخريف ،
أو ترتعَ الديدانُ في زنابق الأمل ،
يا لوعةَ الخيالِ إذ يعانقُ الصوّرُ ،
ويشتفي بالوهم من مرارة المصير .

■ ■ ■ ■

يا حَبِّي الكبير ..
يا طفلي الغريزُ
يا حُلَمَ أيامي التي مَضَتْ ولا طريق ..
وهمتُ فيها شاردًا ، بلا رفيق
ضاع السؤالُ من قِراءة العيون ..
في غايَةِ من الظنون .
وكنْتَ أنتِ بُغيتي ، وغايةَ الرحيلِ
وقلبي الدليلُ ..
يَشِمُ ظِلَّكَ الوريثُ ،
ووجهك العفيفُ ،
ولفظك الظريفُ .
متى نحطُ الرحلَ والعناء ؟
فترتوي المباسمُ الظَّماء ؟!

النجمة الثانية : أموت لأحيا

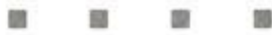
يا راهباً بين الضلوع ..
يا ساهراً مع الدموع ..
يا مُبحراً في أرض جوع
أُشرِّع قُوك .
أدرك سَتَاكَ ..
ارفض نزيق الجرح يستلُّ الحياة .
ارفض غيوم الشك تجتاح الجباه
اكبت عِداكَ ..
بكبرياء القاهر الجسور ؛
فمن قديم قال عنك عارفوك ،
وقاله تاريخك المسطور :
القلب فيك نجمة على الدُّرى ..
العزم منك لا يعود القهقري ..
وسيفك الرهيف خارج بلا دماء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhiit.com

■ ■ ■ ■

يا لائمي : كف الملام ..
لا تلتفت !!
الالتفات في الهوى حرام .
إن هبَّت الموج العاتي ،
أو خِفَّت اليوم الآتي ..
أو استدركت بِـ « لكّتي » !!
أو لَجَلَجَ حَرْفُكَ : « لو أنّي » !!
ما أنت بعاشق !!

العشْقُ أَمِيرٌ ..
والقَوْلُ لَدِيهِ صَمِيمُ الْفِعْلِ .
خُذْ تَجْرِبَتِي .. لَا أَنْصَحُ أَحَدًا بِالتَّقْلِيدِ ..
العشْقُ زَهْوٌ بَرِّيَّةٌ ..
نَفَحَاتُ وَجُودٍ غُلُوِيَّةٌ ..
لَا تَتَكَرَّرُ ..
يُوجَدُ مَرَّةً ، لَا يُوجَدُ أَبَدًا فِيمَا بَعْدَ .



فِي بِلَاطِ الْعَشْقِ
يَتَّحِدُ الْغَالِبُ وَالْمَغْلُوبُ ..
الْآخِذُ وَالْمُعْطِي وَاحِدٌ ،
الْعَاشِقُ وَالْمَعْشُوقُ كَحَبَّةِ قَلْبٍ ..
كَمُثْقَلَةِ عَيْنٍ ..

ARCHIVE
كَزْفَرَةٍ وَجَدٍ .. لَا تَقْبِلُ قِسْمَةً .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

النَّجْمَةُ الثَّالِثَةُ : فِي مَعْبَدِ الزُّهْرَةِ

يَا نَجْمَةَ الْمَسَاءِ
صَدِيقَتِي يَا نَجْمَةَ الْمَسَاءِ ..
عَرَفْتُ فِيكَ زَهْرَةَ الْعِشَاقِ فِي كُلِّ الْعُصُورِ ،
قَرَأْتُ فِيكَ حِظِّي الْمُسْتَوْرَ ،
أَمَلْتُ فِيكَ رَأْفَةً لَوْحَدَةِ الْمَصِيرِ ،
إِذْ خُضَّتْ بَحْرَ الْعَشْقِ زُورِقًا بِلَا شِرَاعٍ ،

عرفت فنَّ الحبِّ نفحةً من العذاب ،
وقسوة المقدور .
فينوس ، أفروديتُ ، أو : يازهرة السماء :
إلهة الهوى ، ورقية الشفاء ..
لكلِّ قلبٍ شفه الحنين ،
جودي لقلب هام بالمحارب ..
ومرغ الجبين في التراب ..
وظلَّ دهرًا يرقبُ السحاب ..
فيحصدُ السَّراب .

النجمة الرابعة : انتماء !!

جيبتي وطن ..
ورحلتني لكي يتمَّ الانتماء ،
لكني يتمَّ الاشتفاء ،
بعطرها ، وظلها الظليل ،
ووردها ،
وشهدها المشوب بالرحيق ،
ولفظها الأنيق ..
فتومضُ العيونُ بالأمل ..
وتورق العقولُ بالعمل ..
وتغتلي سنابل الحياة ،
ويضحكُ الوجود ،
لأن الانتماء للوطن ؛
بدايةُ الخلود .

قصيدة مغزوب

بقلم: صلاح عبد السيد

ARCHIVE

كان الرجل قد نشأ تماما ..
أصبح عظمة يابسة .. في أعلاها
رأس يابس .. وعينان ميتتان .. وفي
أسفلها .. ساقان مهدودان .. يزحفان
على الأرض .. فيصدر عنها طقطقة
مستمرة .. تذكرك بالبيت الآيل
للسقوط ..
الرجل كان دامعا .. يتحامل على
نفسه .. يمشي .. لا يدري إلى أين ..
يتجنب الشوارع المضيئة .. يمشي في
خواري المظلمة .. فيحتك كتفه
بالبنايات القديمة .. ويحمل ذرات
التراب معه .
وجد مقهى شاحبا .. خاليا من
الناس .. كان الاعياء طول النهار قد
هذه .. ولم يكن قد أكل شيئا .
تمدد على كرسي المقهى ..
فأحس أنه يغوص في الأرض ..
أغمض عينيه ثم فتحها وطلب شاي .
أمسك الشاي بين يديه يتدفأ به ..

.. كان يحب هذه البنت كثيرا ..
رفع عينيه إلى البيت ..

كان البيت مغلقا .. وعليه قفل
من الخارج ..

وقف ينظر للبيت .. أغمض
عينيه وأخذ يستجمع .. البنت ..
كانت البنت أقرب البنات إليه ..
كانت لاتنام الا في حضنه ..
ولاتجلس إلا في حجره .. ولا تتكلم
إلا بين ساقيه ..

كبرت البنت وانسلت من حضنه
وراحت .. تعلقت بالذي تهواه
وراحت .. و.. مسح البيت بعينه
واستدار ..

أين يذهب ..؟! لم يكن
يعرف ..

كانت به رغبة في أن يتلامس مع
أحد .. لكن كيف ..؟! ..

الزوجة رحلت .. والبنات تزوجن ..
والولد الوحيد راح يضرب في الأرض
ولم يعد يرسل كلمة ..
ودعك في عينيه ..

كان كوب الشاي الذي في يده قد
برد تماما ..

قربه من وجهه .. فغمره البخار ..
فأحس برعدة تتمشى في جسده ..
وما يشبه البكاء يتجمع في عينيه .

منذ الصباح وهو يجوس في
الشوارع .. لايعرف أين يذهب ..
اتجه إلى بيت ابنته الكبيرة .. كان
يريد أن يرى صغيرتها .. وقف تحت
البيت .. رفع وجهه إلى أعلى ..
كانت شبابيك البيت مغلقة في احكام
.. كل الشبابيك ولاحس هناك .

وقف يتسمع .. لاحس للصغيرة
ولا ضحكات ..

لودق عليهم الباب في هذا
الصباح الباكر .. فماذا يقولون ..
وماذا يقول لزوج ابنته لو سأله : ألم
أنبه عليك ألا توقظنا في هذا الوقت
المبكر من الصباح ..؟! ..

ومسح البيت بعينه واستدار ..

مضى .. لايعرف إلى أين ..؟! ..

وجد نفسه يخوض في الشوارع
الجانبية .. يصعد وهبط .. يمر على
الجسور .. ويدوس في الماء ..
ويتخلل حذاءه الطين .

ووجد نفسه أمام بيت ابنته الثانية

.. محاولا أن يشده داخل جحره ..
كان جسد الصرصار أكبر من
جحر النمل .. لكن النمل كان يحاول
ادخاله ..

ابتعد بعينه عن النمل ..
رفع عينيه إلى الحائط ..
على الحائط كانت صورة زوجته ..
أخذ يتأمل الصورة ..
كانت الصورة تنظر له نفس النظرات
القديمة التي تحمل نفس الاتهام [لقد
أضعت كل شيء .. وبددت كل
شيء ..]

حول عينيه عن الصورة ..
تمدد على سريره .. وشد الغطاء
عليه ..
سمع التنهيدة تحت الغطاء ..
كشف الغطاء عن وجهه ..
رأى النمل قد أدخل رأس الصرصار
إلى جحره .. بينما بقيت ساقاه في
الخارج تهتز ..
أعاد الغطاء على رأسه ..

وضع كوب الشاي ..
قام ..
ليس أمامه غير البيت ..
عاد إلى البيت ..
أدخل المفتاح في الباب ودفعه ..
فأخرج الباب صوتا كالمواء .. دخل
.. واجهته الصالة الباردة ..
مشى ...
سمع تنهيدة عالية ..
فتح النور ..
لم يجد أحدا ..
تحت السرير .. ليس هناك أحد ..

في الدولاب القديم .. ليس هناك
أحد .. في الحجرة الأخرى .. ليس
هناك أحد .. في المطبخ .. ليس
هناك أحد ..
جلس على طرف السرير .. وضع
يده على جبهته ..
كانت جبهته باردة .. لا .. دافئة ..
لا .. أنه سخن .. يداها هما الباردتان
.. نفخ في يديه .. فركهما .. ودار
بعينه في الحجرة ..

في ركن الحجرة .. كان النمل يلتم
على صرصار مازالت فيه بقية من حياة

مقابلة مع

الفريد فرج

رسالة
لسدن

جميل عطية إبراهيم

الفريد فرج يتحدث عن الغربنة

ومسرح الستينات ومفهومه للكوميديا

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والقراء وغير ذلك من أمور المسرح

مسرحية «صوت مصر» على
المسرح القومي وذلك أثناء
العدوان الثلاثي على مصر ثم
توالى مسرحياته التي كانت
علامة في المسرح العربي من
المحيط الى الخليج فأعماله

■ الفريد فرج من مواليد مدينة
الاسكندرية في سنة ١٩٢٩
وتخرج في كلية الآداب بجامعة
الاسكندرية سنة ١٩٤٩ وعمره
عشرون عاما .
■ في سنة ١٩٥٦ قدمت له

المسرحية تتجاوز البيئة المصرية الى البيئة العربية ولانبالغ اذا قلنا انها تتجاوز ذلك أيضا الى المحيط الانساني العالمي الأرحب .

■ في سنة ١٩٥٧ قدمت له مسرحية «سقوط فرعون» ثم قدمت له مسرحية «حلاق بغداد» في سنة ١٩٦٤ ، وفي سنة ١٩٦٥ قدمت له مسرحية «سليمان الحلبي» .

■ في سنة ١٩٦٦ اقتحم المسرح الكوميدي وقدمت له مسرحية «عسكر وحرامية» ، وفي سنة ١٩٦٧ قدمت له مسرحية «الزير سالم» ، وفي سنة ١٩٦٨ قدمت له مسرحية «على جناح التبريزي وتابعه قفة» . وفي سنة ١٩٧٠ قدمت له مسرحية «النار والزيتون» وفي سنة ١٩٧٣ عاد الى المسرح الكوميدي فقدمت له مسرحية «زواج على ورقة طلاق» . وهذه كانت آخر مسرحية قدمت له على خشبة

المسرح ، فبعد ذلك فرضت الغربية قسرا في مصر على الكتاب والفنانين ، ورحل الفنان المسرحي الفريد فرج بعد ذلك الى الجزائر ثم الى فرنسا وبعدها الى لندن ، وفي سنوات الغربية لم يتوقف قلم الكاتب عن التأليف ولكنه فرض عليه الابتعاد عن جمهوره في مصر .

■ وفي لندن ذهبت اليه وطلبت منه أن يحدثني عن مسرحياته التي ألفها في سنوات الغربية بعيدا عن الوطن وعن جمهوره في القاهرة وعن قضايا المسرح المصري والعربي وسنوات النهضة المسرحية وتلك السنوات العجاف الأخيرة التي شهدتها المسرح المصري .

■ ولأن قضايا المسرح كثيرة ولأن الفريد فرج عاشق للمسرح المصري ولقضايا التراث ، ولأنه يعتبر مهنته الأساسية في الحياة هي الكتابة للمسرح امتد هذا الحديث لعدة ساعات .



● الفريد فرج



الفريد فرج

ذهبت اليه وقلت له عندي أسئلة كثيرة وطلبت منه ان يحدثني عن المسرح المصري وبعض القضايا الملحة على نفسه والتي تقلقه وقلت له لن يكون هذا اللقاء بمثابة حوار بيننا ولكنني سوف اترك لك الفرصة كي تحاضرني عن المسرح وعن قضاياها ولن اقاطعك إلا عند استيضاح نقطة من النقاط .. وكما كتب الفريد فرج كتاب «دليل المتفرج الذكي الى المسرح» تركته في هذا اللقاء يتحدث .

سنوات الرحيل والغربة

في الغربة تعلمت كثيرا . شعرت بنوع من حيرة الكاتب المسرحي عندما لايتحكم في منبره وهو المسرح ، لأن المسرح عمل جماعي لا يوجد به مؤلف بمفرده أو ممثل بمفرده ، بل حركة مسرحية وفريق مسرحي .

عندما خرجت من مصر انقطعت عن الحركة المسرحية ولكنني مع ذلك

كتبت عدة مسرحيات بعد خروجي من مصر. كتبت مسرحيتين كوميديتين هما «حسبة برما» ومسرحية أخرى هي «أغنياء فقراء ظرفاء» ثم كتبت رواية ريفية اسمها «حكايات كفر آمون». واني اذا اردت أن أخلص مجموع اعمالى، أقول انها في مضمونها اعمال تتحدث كلها عن الاغتراب، فنحن قد عشنا في بلادنا مغتربين وفي الغرب أيضا مغتربين. ومن الطبيعي أن نعبّر عن هذا الاغتراب وعن هذا الشعور مها كان اسمنا «سليمان الحلبي» أو اسمنا «حلاق بغداد» أو فهم نبيه في مسرحية عسكر وحرامية أو اسمنا «التبريزي» أو ابو شريف المناضل الفلسطيني او الفريد فرج او جميل عطية فنحن جميعا في عصر قلب وعصر حافل بالمتناقضات ونحن الأدباء أضعف من فيه، لأننا لانمتلك حتى التصرف في أعمالنا وفي انتاجنا الفكري، نحن الذين نُدفعُ للشعور بأنه لا لازمة لنا وليس لنا فائدة.. ونُسمع ان الشعوب النامية أو المنغمسة في التنمية، الفن والأدب بالنسبة لها ترف متحذلوق ومتكلف.

هذا مانسمعه ولكننا نحن الكتاب عندنا دائما احساس عكسي، فنحن لسنا مغتربين ولكننا نُدفعُ دفعا للاغتراب، وتدفعنا الى الغربة ظروف هي غريبة عن العصر لأنها منافية لقوانين الطبيعة وحقوق الانسان وللحرية وللحواجز البشرية الغريزية الطبيعية — فنحن مغربون بالعنف، ولنقل نحن مُغَرَّبِينَ او مشردين.

● الرواية التي كتبتها عن فلاح فقير جدا لايملك من الدنيا الا حمارا وهذا الحمار يسرق منه فينزل الى المدن الريفية او المركز للبحث عنه وكأنه يبحث عنه في بلاد غريبة عنه تماما، وقد اهتمت بالفلاح لأن مصر كلها قائمة على كتفيه ومع ذلك هو الغريب والمُغَرَّب، وهذا يعزينا نحن الأدباء لأننا أيضا مُغَرَّبُونَ، فالفلاح وهو ألصق انسان بالأرض مغرب في بيئته ومغرب في أرضه. وأنا كتبت هذه الرواية عن الفلاحين المصريين الذين لم يدخلوا

المعتركات التي دخلناها نحن ومع ذلك هم أيضا مغربون ويعانون أكثر منا .
بعد هذه الرواية كتبت عدة مسرحيات من فصل واحد أردت أن اعبّر فيها
عما يعانيه المثقف المصري في الداخل ، فكتبت مسرحية اسمها « العين
السحرية » وأخرى اسمها « الغريب » وثالثة اسمها « دائرة التبن المصرية »
والمسرحية الأخيرة « دائرة التبن المصرية » كتبها فنان مجهول قبل عصر محمد
علي ورواها باختصار « ادوارد لين » في كتابه « عادات وطباع
المصريين » . وانا قد توهمت انني قد ارجعتها الى عصرها وارجعتها الى اصلها
والى المسرح الذي رآها « لين » عليه وهي تمثل امام محمد علي في قصره
وقد ادخلت محمد علي كشخصية في المسرحية .

بعد ان كتبت هذه المسرحيات كتبت ثلاث حلقات تليفزيونية انتجت
في العراق في سنة ١٩٧٨ بعنوان « رسائل قاضي اشبيلية » وهي عن الرسائل
التي كتبها بأمر أمير المؤمنين لينتفع بها أهل الزمان . وهي ثلاثة موضوعات
مختلفة ولكن يربطها انها عبارة عن ثلاث قضايا معقدة طرحت على قاضي
اشبيلية ورواها في رسائل باعتبارها اغرب القضايا التي طرحت عليه ..

كتب بعد ذلك مسرحية للأطفال اسمها « راحة وأمير الغابة المسحورة »
وأود أن أقول اننا نترجم كثيرا للأطفال ولكننا لانكتب لهم كثيرا وهذه
مسؤولية خطيرة . ويجب أن نفرق دائما بين تحديث المجتمع وبين تغريب
المجتمع ، فهؤلاء هم شباب المستقبل الذين يتركون الجامعات ويهيمنون بعد
ذلك في بلدان اوربا فرارا مما لا يعرفون وطلبا لما لا يعرفون . وهذا الانفصام
خطير جدا ولا بد أن نتابع هذه الظاهرة لأن الهجرة تكون بسبب المجاعات ،
ولكن من يهاجر من مصر الآن ليس اقل الناس دخلا ، وهم ليسوا هاربين
من مجاعة وانما من اوضاع مختلفة تتعلق بحرياتهم الشخصية وحرياتهم المهنية
وحقوقهم كمواطنين ، وان لم تكن الأغلبية فيهم تشعر بالحرمان السياسي فهي
تشعر بالحرمان الاجتماعي فانهم محرومون من الزواج ومن الحب ومن العمل

ومن السكنى ومن ركوب الاتوبيس وهذه حقوق اجتماعية من حقوق الانسان أي أن الذين لايشعرون من الضجر بسبب حرمانهم من حقوقهم السياسية فهم يشعرون بحرمانهم من حقوقهم الأخرى الطبيعية، وهذا شيء خطير جدا لأنه بالنسبة لتاريخ مصر يعتبر اعوجاجا في التاريخ لأن المصريين طوال تاريخهم لاصقون بالأرض وإذا حدث في جيل من الأجيال أن هبوا في هجرة جماعات جماعات تكون هذه ظاهرة يجب أن تقلقنا وتيقظنا من أوهامنا .

بعد ذلك كتبت ١٣ حلقة تليفزيونية عن السندباد البحري ولاحظت أولا أن السندباد البحري يشبه المصريين كما لاحظت في السندباد البحري الأصلية أنه يوجد شيان جديران بلفت النظر وهما :

أولا : ان القصة مكتوبة بضمير المتكلم وليس بها حياة شخصية ، بل بها مشاهدات فقط ولكن ليس بها شخصية .

ثانيا : انه في كل مرة يتعرض فيها السندباد للخطر يقسم انه لن يعود الى البحر ثانية ولكنه إذا عاد سالما الى بلاده خرج ثانية الى البحر فورا دون ان يحدثنا عما دفعه للخروج الى البحر، وتصورت أنه يتعين علي أن اكمل القصة لأنه لايعود الى المهالك والأخطار إلا إذا كانت تدفعه في مجتمعه مشقات ومخاطر تدفعه للخروج الى البحر . فهو كلما اقسم ان لايعود الى البحر عاد اليه وفي هذه الحلقات التليفزيونية اكملت القصة كما تصورتها انا ووضعت امامي ضرورة تصور الحياة الشخصية للسندباد وحياته في المجتمع وانطباعاته وآلامه ، كما وضعت آلامه والأهوال التي صادفها في البحر أمامي واعتبرت ان هذا يخلق التوازن المعقول لرجل يسافر ٧ مرات الى البحر مع أنه يلاقى الأهوال في كل مرة، وتصورت انني بهذا قد اكملت قصة السندباد القديمة . ثم كتبت مسرحية اخرى بحافز من المخرج « كرم مطاوع » باسم « واعروبته » عن العرب وهي على نسق مسرحية « النار والزيتون » وهي مسرحية سياسية عن موضوع المحنة العربية .

الكتابة المسرحية دون جمهور

هذه القضية التي تشير اليها وعلى النحو الذي اثارها به توفيق الحكيم غير مسبوقة فلم يناد بذلك أحد ، لاقبل توفيق الحكيم ولابعده ، وهذا من الجائز ان يكون انطبعا خاصا بتوفيق الحكيم .

فالمسرح لذته وجدواه في عرضه ولا جدوى له الا بالعرض المسرحي واشترك مجموعة من الفنانين فيه وهنا يكمن سحره ، فسحر المسرح جماعيته امام المتفرجين ، وسحر المسرح هو الحفل المسرحي .

وعندما سألته عما إذا كان يتصور طريقة اخراج المسرحية اثناء الكتابة ، اجابني :

دائما . وهذا جزء من التأليف ، وأيضا بالنسبة لي اتصور الممثلين أيضا وهذا جزء من العملية الفنية الخاصة بالتأليف المسرحي عندي .

انا من أكثر المؤلفين من ابناء جيلي اختلاطا بالحركة الفنية ولم تحدث لي صدمات عنيفة مع المخرجين لأن التقاليد المسرحية في ذلك الوقت كانت بها الوقاية من الخلاف الحاد . لأن المؤلف كان يختار المخرج وهذه من التقاليد المسرحية في الفترة الماضية ثم يتدارسان النص المسرحي ويختاران الممثلين معا . طبعاً حدثت خلافات حادة مثلاً بين الدكتور يوسف ادريس وبين المخرج كرم مطاوع اثناء اخراج مسرحية «الفراير» ولكن هذه لم تكن القاعدة ، ويمكن القول ان الحركة المسرحية في مصر في الفترة السابقة كانت متكاملة ولم يكن لها ان تزدهر الا بالتكامل بين المؤلف والمخرج ووجود المسرح ووجود الممثلين .

الأجيال والاغتراب

انا انتمي الى الجيل السادس او السابع من كتاب المسرح في مصر ، لأن جيلنا يعتبر يعقوب صنوع وعبدالله النديم الرعيل الأول ثم فترة اضمحلال شاع

فيها التعريب والترجمة للمسرح ثم نهض المسرح بعد ذلك في بداية العشرينات على يد ابراهيم رمزي ومحمد تيمور ثم بعد ذلك عند اشتعال الثورة في سنة ١٩١٩ وقبلها اسهم امين صدقي وبديع خيري في اقامة نهضة مسرحية اجتماعية تقدمية لها صفة استقلالية كبرى ثم يلي ذلك توفيق الحكيم وعلي احمد باكثير وعزيز اباطة . كانت هناك نهضة مسرحية حقيقية ولكننا للأسف لم نحافظ على هذا التراث .

ولا يوجد جيل يقدم كاتباً مسرحياً وحيداً أو مخرجاً مسرحياً وحيداً، والحركة المسرحية اما أن تنهض نهوضاً جماعياً وتنهض بارادة وبشروط موضوعية يضعها الجمهور أو لا تنهض مطلقاً .

لاحظ أيضاً ان الحركات المسرحية في العالم كله هي مواكبة للنهضات فالمسرح الاثيني واكبت النهضة الاثينية الخاصة بديموقراطية المدن . ومسرح عصر النهضة في اوربا واكبت النهضة الاوربية والمسرح الرومانتيكي ثم المسرح الواقعي واكبا الانقلابات الصناعية في البلدان الأوربية .

عصور الاضمحلال لا تشهد مسرحاً ناهضاً . وهذا ينطبق على الفنون بشكل عام ولكن هذا ينطبق على المسرح بشكل خاص ولأن المسرح يُشاهد مشاهدة جماعية وهو يختلف في ذلك عن الرواية التي يكتبها فرد و يقرأها فرد .

وقد حدثت نهضة مسرحية في الستينات ولم يكن في ذلك أية غرابة فقد واكب المسرح النهضة الاجتماعية التي واكبت الاستقلال والتحرير وانتشار افكار التحرر الوطني والتصنيع والتنمية والبحث عن الأصالة والهوية والبحث في التراث وكان حتماً أن ينهض المسرح ويقدم فنانيه من مؤلفين ومخرجين وممثلين .

اما ما اعتري المسرح المصري من هبوط في السنوات العشر الماضية فيعزى

لأسباب مفتعلة واسباب غير طبيعية واذا عاد المجتمع المصري لحالته الطبيعية فسوف يستأنف المسرح نهضته الفنية والثقافية والمسرحية.

اغتراب الفنان في بلده

أنا أود أن أفرق بين نوعين من الاغتراب . هجرة الفنانين المصريين لمسرحهم في السنوات العشر الأخيرة كانت بقرارات ملزمة فلم يكن رحيلهم اختياريا ، وهذه مهمة جدا .

وعندما كنا في نهضتنا المسرحية وفي مسارحنا كنا نحس أيضا بالاغتراب ولكن هذا اغتراب من نوع آخر وسوف يعايشنا الى آخر العمر فاغترابنا في ذلك الوقت مرده الى الهوة الواسعة التي تفصل بين أحلام المثقفين المصريين وواقعهم . مصر بلد تتميز بالفهم والحضارة ففي سنة ١٧٧٥ ذهب شيوخ الأزهر وعلى رأسهم الشيخ الشرقاوي الى قاضي القضاة واستدعوا الوالي ابراهيم ومراد بك ودفعوهما الى توقيع حجة الحقوق والزموها فيها بمعاملة الفلاحين والحرفيين المعاملة التي تضمن حقوقهم كمواطنين فأين نحن الآن من سنة ١٧٧٥ ، ومنذ مائة عام حدثت ثورة عرابي التي كان أول مطلب لها الديمقراطية واجتماع البرلمان وحدثت سنة ١٩١٩ ثورة شعبية ثم جاءت ثورة ١٩٥٢ في محاولة التقريب بين الطبقات ، وبعد كل هذه الثورات نجد انفسنا لم نشبت هذه الحقوق والانطلاق منها كبداية ، ولكننا لانزال نطالب فنحن لازلنا نطالب بالحرية الشخصية والديموقراطية والاستقلال وبحو الفوارق الشنيعة بين الطبقات وكذلك نطالب بالعمل للعمال وللشباب ، أي أننا لانزال نطالب بكل شيء من جديد .

وهذا هو موضوع الاغتراب بالمعنى الفكري عندما كنا في مسارحنا ، اما مانعانيه الآن فهو غربة مادية مفروضة علينا فنحن مغربين بقرارات عن مسارحنا وعن وطننا .

الحركة الفنية في الأصل ضعيفة في العصر الحديث

نحن كحركة فنية ضعيفة لأن تراثها غير طويل — وهذا عن الفن الحديث من مسرح وموسيقى .. — فبعد غيبة في ظل الحكم العثماني طولها ٤٠٠ سنة نعود من جديد في وقت متأخر ونعود بإمكانات ضعيفة ونعود ومهمتنا غير معروف مكانها في المجتمع .

في ساعات التفخيم يقال المفكرون والقادة ، ولكن هذه مزاعم ، فسرعان ماتجد السلطة عندما تحمل على أهل الشغب تعتقل المفكرين وكأنهم زعماء الشغب ، علما بأننا لسنا زعماء شغب ولا حاجة . والسلطة من هذا المنطلق تعاملنا بحجم اكبر من حجمنا الطبيعي ، وفي ذات الوقت عندما ترى البنية التحتية للأدب والفنون تجدها أضعف وأقل من الحجم المناسب للحركة الفكرية ، فالمسرحيات التي تؤلف مثلا تجدها أكثر من المسارح الموجودة وهذا وضع غريب وشاذ .

في إنجلترا مثلا تمنح الحكومة المسرح إعانات نقدية ١٠٠ مليون جنيه بالإضافة الى أن المسارح الموجودة كلها ملك للدولة وتمنحها للفرق بدون مقابل ومع ذلك يشكو الفنان هنا من ضعف الرعاية الفنية . اخلص من ذلك اننا نصور في بعض الأحيان في مصر بحجم أكبر من حجمنا الطبيعي بينما الواقع يؤكد أن حجم الامكانيات المتاحة اقل من حجم الأدب والفكر في مصر . والناس لا تعطف على الثقافة بدليل أن اوبرا القاهرة تحرق ولا تجدد وهذا يعني أن البنية التحتية للثقافة تتناقص ولا تتزايد بينما عدد السكان في تكاثر والجامعات في تزايد والمناخ الثقافي في حركة والمناخ الحضاري لأجهزة الاتصال العالمية يوقظ همة الأمة فتستيقظ فلا تجد المكان الذي تعبر فيه عن نفسها وهذا يعني انفصاما بين الواقع وبين الامكانيات أو القدرات الحضارية للأمة ، وهذا يسبب غربة للفنان في وطنه . بالإضافة الى اننا كحركة مسرحية في الستينات كان وضعنا مختلا ، وتشعر بهذا الوضع المختل ولا تستطيع

معالجته ، وهو انك تدعي كمؤلف مسرحي انك تعبر عن الأمة تعبيراً قومياً وفي ذات الوقت لايتاح لك الا جمهور الطبقة المتوسطة .

وهذا وضع شاذ توارثناه نحن كتاب المسرح من أجيال الارستقراطية عندما كانت المسارح لا يؤمها الا اعلية القوم من الأعيان فأصبح يؤمها في العصر الحديث الأعيان الجدد الذين هم المثقفون ، في حين أن الكاتب المسرحي يدعي انه يعبر عن الطبقات التي حرمت دائماً من الثقافة ومن المتعة الفنية والمتعة المسرحية ، اي انه يعبر عن هذه الطبقات المحرومة ولكنه لا يستطيع مخاطبتها أو الوصول اليها .

وهذه المشكلة قد اثرت على انتاجنا ، وعندما يقوم احد بدراسة المسرح في الستينات عليه أن يوضح ان كان هذا المسرح يعبر عن فئة بعينها او عن طبقات اوسع ، وهذه قضية من القضايا التي شغلتنني طويلاً .

الأصول المسرحية أو الرجوع الى التراث

ما اثرته بالنسبة للرجوع الى التراث ، أود أن أبينه بوضوح ، اننا كحركة مسرحية لم تستقر بعد على الأصول التي يجب أن تبني عليها ، نحن لانعرف أين الأساس ، وكل مؤلف مسرحي يعتقد لبعض الوقت أنه يبنى فوق الأساس الصحيح ، ويجب أن أوضح أيضاً أن هذه البلبلة لا تتعلق بالتراث المسرحي وحده ولكنها تتعلق بالثقافة المصرية نفسها .. الثقافة المصرية ذاتها لم تحدد ماهو تراثها وماهي هويتها وماهو هدفها وماهو مآلها .

المسرح له طبيعة خاصة وبناء خاص لأنك تود أن تستمد أصولاً صحيحة كي تبني عليها عملاً فنيا يحبه الجمهور . الجمهور من الجائز انه يحب « الف ليلة وليلة » فهي قصة صمدت الف عام ولا تزال أوسع القصص انتشاراً ، فهل اذا لجأنا للتأسيس على التراث كما فعل المسرح في نهضاته المختلفة سواء المسرح اليوناني أو الأوربي يكون أفضل ، هذا ممكن ، وقد لجأت أنا الى التراث في عدة مسرحيات واستقيت منه قصصاً

تطرح مشاكل عصرية مثل حلاق بغداد ومثل على جناح التبريزي ومثل الزير سالم . ولكن يمكن التساؤل أيضا ، هل يتعين علينا أن نسهم في بناء المجتمع على أساس من التاريخ فنلجأ الى المسرح التأريخي كما فعلت في سليمان الحلبي ونعمل مثلما عمل شكسبير في العصر الاليزابيثي عندما رجع الى تاريخ الملوك والعظماء والبسهم سمات العصر الاليزابيثي ، وذلك لتجديد هوية الشخصية البريطانية . هذا تساؤل أيضا ، فهذا من الممكن ، ولكن في كلتا الحالتين سواء التراث القصصي أو التاريخ علينا الانتخاب والاختيار .

أو هل علينا ان نرجع الى أصول شعبية مثلما فعلت في عسكر وحرامية ونأتى بالصيغ التي هي عبارة عن ثنائيات مثلما فعل الدكتور يوسف ادريس في الفرافير وكذلك نعود الى النمر الهزلية ونطرح فيها قضايا عصرية ، هذا أيضا ممكن ، وكل هذه تساؤلات يتعين دراستها والاجابة عليها وقد شغلني طويلا .

ARCHIVE

قضية اللغة الفصحى في المسرح

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

من القضايا التي شغلني أيضا ابان ازدهار المسرح في الستينات قضية اللغة ، فتوفيق الحكيم ادلى بدلوه في هذه القضية ونادى باللغة الثالثة ، ولكن في الواقع حول الممثلون على المسرح هذه اللغة الثالثة الى عامية مصرية ، فما هي الفائدة من هذه اللغة الثالثة اذن ؟!

هذا يعني أنها افتراضات ثقافية متحذقة ، وبعد ذلك نادى النقاد بان الفريد فرج يُقوم هذه اللغة الثالثة التي نادى بها توفيق الحكيم ولكن هذا غير صحيح بالمرّة ، فانا لا احب أن ادعي انني أقوم باللغة وذلك لأننا لسنا في مجال خلق لغة متوسطة — اسبرانتو — لأن هذه الأشياء معملية والفن تلقى ولاينبغي أن يكون معمليا على هذا النحو بل يجب ان يكون طبيعيا وواقعيًا ، وما فعلته انا في اللغة ليس الا اللغة الفصحى القويمة بكل

الجوازات التي تسمح بها .

كما أننا لانبحث عن اللغة الفصحى أو اللغة العامية ولكننا نبحث عن لغة التخاطب لأن لغة المسرح لغة تخاطب والمسرح حوار وتخاطب ، وناديت بأنه توجد أيضا فصحى تخاطب كما توجد عامية تخاطب كما توجد عامية شعر أيضا .

انا هنا لا أميز بين مسرح الفصحى ومسرح العامية ولا أفاضل بينهما لأن لكل مؤلف اختياراته التي يحبها والتي يأنس اليها ولكنني أقول ان مسرح الفصحى جائز في كل المواضيع سواء في المسرح التاريخي او التراث وكذلك في التراجيدي والكوميدي ، لأنني عندما كتبت «حلاق بغداد» كان الممثلون يحتجون على الفصحى بزعم أنها لن تضحك الناس ، ولكن عندما مثلت اضحككت الناس ، وأعتقد ان هذه القضية لم تعد مطروحة ويجب ان لا تكون مطروحة بعد أن جرب المسرحيون في مصر والعالم العربي الفصحى والعامية ، بالإضافة الى ان المسرحية عندما تكون مكتوبة بالفصحى فإنها تفهم في جميع الاقطار العربية .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عندما تغير الجمهور

عندما تولى احمد حمروش مسؤولية المسرح القومي عام ١٩٥٦ في مصر كانت باكورة انتاج المسرح القومي في عهده ثلاث مسرحيات سياسية بمناسبة العدوان الثلاثي على مصر وقد قدمت هذه المسرحيات فور ان ازيلت قيود الاضاعة في القاهرة وانتهاء الغارات عليها ، وكانت هذه المسرحيات من فصل واحد لثلاثة مؤلفين وكنت واحدا منهم وقدمت لي مسرحية «صوت مصر» ، والمسرحية الثانية كانت للأستاذ نعمان عاشور وهي «عفاريت الجبانة» أما المسرحية الثالثة فإنه لا يحضرني اسمها أو اسم مؤلفها الآن .

وقد رأى أحمد حمروش أن يقدم المسرح القومي هذه المسرحيات على مسرح

الأوبرا وبالمجان أيضاً فتغيرت نوعية الجمهور في لحظة . فسرّح الأوبرا مسرح أنيق جداً وضمن التذكرة فيه مرتفع و يفوق امكانيات الطبقات المتوسطة وكان في الماضي لا يؤمه سوى الناس المترفين والمتأنقين فاذا بهذا المسرح يفتح للجماهير بالمجان .

كانت هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد مسرحيات سياسية بمناسبة العدوان أي بمناسبة حدث سياسي وفي ذات الوقت كان حدثاً فنياً فقد تغيرت نوعية الجمهور أيضاً .

المسرح الكوميدي – ومسرحية عسكر وحرامية

كنا نستنكف أن نذهب إلى المسرح الكوميدي لأنه كان يشبه المسرح التجاري الحالي أي فيه خشونة فنية ، وفي سنة ١٩٦٦ تم ضم مسرح التلفزيون إلى مؤسسة المسرح فاستقال من المسرح فؤاد المهندس ومحمد عوض وعبد المنعم مدبولي وغيرهم استقالة جماعية وشرعوا في انشاء أول مسرح خاص في ذلك الوقت بعد توقف مسرح الريحاني وإسماعيل ياسين .

في ذلك الوقت كان المسرح الكوميدي التابع للتلفزيون هو المسرح الكوميدي الوحيد وشعرت مؤسسة المسرح بنوع من الصدمة لتخلي هؤلاء الفنانين الذين قدمهم القطاع العام للجمهور وساعدهم بانتاجات مكلفة وفكرت المؤسسة في اغلاق المسرح الكوميدي وذلك باعتبار أنه لم يعد به نجوم وذلك بوهم أن المسرح الكوميدي أو الجماهيري يجب أن يعتمد على النجوم ، وكان هذا الموقف غريباً وبه تناقض وذلك لأننا كنا ننعي على المسرح الكوميدي التابع للتلفزيون ركافة المسرحيات وسطحيته وخشونتها الفنية وكذلك كنا ننعي عليه انه يربي النجوم تربية سيئة ويدفعهم إلى النجومية في وقت مبكر ويركز العروض عليهم – أي يصبح جميع الفنانين والعاملين على خشبة المسرح في خدمة بطل واحد .

وفي جلسات مع الأصدقاء وفي مؤسسة المسرح ومع الدكتور علي الراعي المسؤول عن مؤسسة المسرح في ذلك الوقت دعيت مع غيري لبحث عن سلبيات مسرح التلفزيون وذلك لأننا ظللنا نهاجه لمدة خمس سنوات وننقده ونحمل عليه، وعلينا الآن أن نحدد هذه السلبيات .

هل سلبياته هي انه شعبي؟!!

كلا، أنا أيضاً كمؤلف مسرحي اریده شعبياً .

ان أهم سلبية فيه هي أنه مسرح تغيب في رأيي وليس لأنه مسرح جماهيري فهذه الجماهيرية ميزة، ولكن السلبية والعيب فيه انه مسرح غائب عن المجتمع وكذلك مسرح تغيب الجماهير عن المجتمع . بالاضافة إلى أنه مسرح كما قلت يخدم نجماً ولا يخدم كل ممثل فيه العمل الفني ، وكنا نردد دائماً الفن للمجتمع وللحياة والفن نتاج اجتماعي ، واتفقنا على أنه من الخطأ اقفال المسرح الكوميدي ويكون الخطأ مضاعفا اذا اقل بسبب غياب النجوم الذين خلقهم مسرح التلفزيون .

كان المسرح الكوميدي قد دأب على تمصير الخواجات — حتى اصبح خواجه — وناديت بوجوب تمصيره ولا بد من عرض مسرحيات مصرية بدلا من الأعمال المقتبسة أو الممصرة، وتحذوني تحدياً جعلني أكتب مسرحية «عسكر وحرامية» للمسرح الكوميدي وقد خرجت فيها عن أسلوب السابقي، وكتبت مسرحية حاولت أن تكون مسرحية نموذجية للمسرح الكوميدي .

الشكل الفني في مسرحية عسكر وحرامية

استقيت الشكل الفني لمسرحية عسكر وحرامية من المسرح الفلكلوري الذي استقيته من ذاكرتي أيام طفولتي وصباي أي أذكر فلوله فقد كانت الفرق قد انقرضت في ذلك الوقت والذي اعرفه بالدراسة أي بشهادة الشهود ، هذا من ناحية الشكل ، ومن ناحية المضمون عملت مسرحية تعليمية حتى

أؤكد ما كنا نقوله من أن المسرح كلما كانت جذوره اجتماعية كلما كانت جماهيرية أوسع .

كانوا على جميع المنابر — وكنا نحتل نحن أجزاء ضيقة منها — أقول كانوا يطلقون علينا أصحاب الفن الهاتف سخريه منا ، وكذلك يطلقون علينا اننا اصحاب الدعاية بينما الفن الصحيح ضد الدعاية . وأنا تحدث هذه الأوهام التي يرددونها على جميع المنابر ووضعت مسرحية تعليمية شعبية كوميدية ضاحكة تضحك الناس من أنفسهم وتضحكهم من خصومهم السياسيين وقدمت على المسرح الكوميدي ، ومع احترامي للأصدقاء الفنانين الذين انشأوا القطاع الخاص فؤاد المهندس وسمير خفاجي وعبدالمعتمد مدبولي ، فاننا استطعنا في مسرحية عسكر وحرامية أن ننبههم إلى أنهم مخطئون في « الشباك » الذين يحسبون حسابه وكذلك بسبب عمق استقبال الجماهير لمسرحية عسكر وحرامية .

مسرحية عسكر وحرامية تطرح الشكل الصحيح للمسرح الجماهيري
انت تسألني عن رأيي في هذه المسرحية بعد كل هذه السنوات ، وانا
أقول لك انني اعتر كثيرأ بهذه المسرحية على الرغم من انني لم اكررها ،
لأنني اعتقد أنها تطرح المنهج الصحيح للمسرح الجماهيري .

طبعاً انت تضعني في موقف لا بد أن أشرح فيه المسرح الجماهيري .
المسرح هو مسرح واحد لا يوجد ما هو جماهيري وآخر غير جماهيري ولكننا في
معترك متعدد الجوانب ، لذلك أنا جربت المسرح بأساليب مختلفة وكتبت
مسرحيات تعتبر مختلفة بعضها عن بعض لتغطية بعض الجوانب التي تعتبر
مهجورة وأحدها هو المنهج الذي اتبعته في عسكر وحرامية والذي اتمنى أن
يكون منهجاً لآخرين من كتاب المسرح ، لأنه كما انقذ المسرح الكوميدي من
قرار الاغلاق سنة ١٩٦٦ وكما انهارت الدعاوى والأوهام المتراكمة في ذلك
الوقت التي نادى بأنه لكي ينجح المسرح يجب أن يجافي المجتمع ويغيب عن

المجتمع ، لقد انهارت هذه الدعاوى ولكن قضية المسرح الجماهيري الشعبي هذه لا تزال موضع نقاش حتى الآن ليس في مصر فقط ولكن في كل أنحاء البلاد العربية .

وانا يؤسفني أن أقول انه في غيبة المسرح الاجتماعي في مصر شاع في البلدان العربية نمط المسرح الحشن - التجاري - ولم تعد دعاوانا قادرة على الصمود ولا مؤلفات اصدقائنا في أنحاء الوطن العربي قادرة على الصمود أمام هذا الزحف المبثذل الجارح للمشاعر ، والجارح للاحساس الفني ... ذلك الزحف الحشن اللفظ الشائع في أنحاء كثيرة .

أنا أتمنى من المسارح الفنية والشعبية في أنحاء العالم العربي وألفت نظرها الى هذه المعركة الفنية التي ثارت في مصر سنة ١٩٦٦ واطلب منهم أن يتأملوها قليلاً .

لقد تم عرض مسرحية «عسكر وحرامية» ٤٠٠ عرض .. وانني لا اعتبر مسرحية «عسكر وحرامية» شذوذاً في تألفي كما يزعم البعض ، لأنك في النهاية سوف ترى في مسرحياتي كلها نسقا ما ، انسجاما ما ، فثلا ماهي العلاقة بين «حلاق بغداد» ومسرحية «سليمان الحلبي» انها مسرحيتان من طرازين مختلفين ولكن الحقيقة ان لهما نسقا وسياقا معينين .

مسرحية زواج على ورقة طلاق

بعد عسكر وحرامية كتبت مسرحية الزير سالم في سنة ١٩٦٧ ثم مسرحية على جناح التبريزي وتابعه قفة في سنة ١٩٦٨ ثم مسرحية النار والزيتون في سنة ١٩٧٠ ثم بعد ذلك مسرحية زواج على ورقة طلاق وهذه كانت آخر مسرحياتي في القاهرة وقد عرضت سنة ١٩٧٣ ووقفت بعد ثلاثة شهور من النجاح الجماهيري .

الميلودراما ومسرحية زواج على ورقة طلاق

في مسرحية «زواج على ورقة طلاق» اتبعت اسلوبا جديدا نفذته في منتهى الجسارة وذلك لأننا دأبنا في شبابنا على مهاجمة الميلودراما وكنا نصف كل شيء مبتذل بأنه ميلودراما . ولكن بتأملي للمشاكل الفنية والمشاكل المتعلقة بالجمهور رأيت أن اكتب ميلودراما وأن أعيد الاحترام لفن الميلودراما . وفي الحقيقة فاننا لم نحب الميلودراما المرتبطة بفن يوسف وهبي القديم ومسرحياته القديمة التي هي خارج الزمان والمكان . انما الميلودراما نفسها فن جيد وجميل ، وأحد الذين نهوني الى ذلك في وقت مبكر هو الدكتور علي الراعي .

واخترت لمسرحية زواج على ورقة طلاق نفس الموضوع الذي طرقته السينما المصرية مئات المرات وهو الزواج بين غني وفقيرة أو فقير وغنية والذي ينتهي دائما نهاية سعيدة في السينما المصرية ، وفي سنة ١٩٧٢ أو في سنة ١٩٧٣ عندما كنت اكتب المسرحية رأيت أنه يجب أن تنتهي نهاية غير سعيدة ، وكتبت هذه الميلودراما وعرضت على مسرح الحكيم بالقاهرة واستمر عرضها ثلاثة شهور .



معرض النيل على ضفاف "الأرنو" بإيطاليا^(١) إيبوليتو روسليني

عالم المصريات في أوائل القرن التاسع عشر
شهادة على أصالة
الاستمرار في الكشف

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إن ما يسمى «بعلم المصريات» [الذي مازال يدرس بجامعة «بيزا» الإيطالية منذ عام ١٨٢٥ - نظرياً وعملياً - سابقة به كل الجامعات الأوروبية الأخرى] ضوء باحث لكشف الأعماق الرحبية لعالم الحضارات القديم، يعود الفضل فيه إلى الدارس والباحث الأثري الأستاذ «إيبوليتو روسليني» مؤسس أصول هذا العلم بإيطاليا في أوائل القرن التاسع عشر، مكتملاً أبحاث من سبقوه في «كاتدرائية جامعة بيزا»، عاكفاً على دراسة

(١) الأرنو: نهر بوسط إيطاليا.

المصريات، راحلاً مع صديقه الفرنسي «جان فرانسواز شامبليون» إلى مصر «من الاسكندرية حتى وادي حلفا، في الرحلة الكشفية (الإيطالوفرنسية) (١٨٢٨-١٨٢٩)» باحثاً عن تلك الكنوز الثقافية المخبأة، لإضاءة الوعي وإثراء لحياة عالم المعرفة.

● نبذة عن حياة الأب المؤسس «لعلم المصريات» في إيطاليا:

ولد «روسليني» في ١٣ أغسطس سنة ١٨٠٠ في مدينة «بيزا»، وقد أكمل تعليمه في مدرسة «سانت انتونيو» بمدينة «فلورنسا»، وبعد عودته إلى بيزا سنة ١٨١٧ التحق بجامعة دارساً للغات الشرقية القديمة حيث عين فيها بعد تخرجه استاذاً للغة العربية والتاريخ القديم، عاكفاً على دراسة اللغة الهيروغليفية [التي حل رموزها «شامبليون» حتى غدت كشفاً له أهميته العظمى ومصدراً للدارسين والباحثين في عالم الحضارات القديم، وكان ذلك عام ١٨٢٢ قبل حل الخط المسماري (البابلي والآشوري) بربع قرن]. سنة ١٨٢٥ تقابل «روسليني» مع «شامبليون» في فلورنسا ونشأت بينهما صداقة البحث والمعرفة، التي تعمقت أكثر باهتمامهما المتبادل بدراسة الهيروغليفية خلال الرسائل والرحلات التي قاما بها، خاصة في إيطاليا لدراسة الكتابات المحفورة على آثارها القديمة. سافر «روسليني» إلى «باريس» لتعميق دراساته في الهيروغليفية مع أستاذه «شامبليون» حيث قررا عمل رحلة علمية كشفية إلى وادي النيل (١٨٢٨-١٨٢٩). عرض «روسليني» بعد عودته إلى إيطاليا في نهاية ١٨٢٩ نتائج اكتشافاته ومخطوطاته والأشياء التي عثر عليها ونقلها من مصر. واستمر في عمله استاذاً لتدريس الآداب واللغات الشرقية القديمة ومديراً لمكتبة جامعة «بيزا» ثم عضواً في أهم الأكاديميات الإيطالية «تورينو،

روما، باليرمو» والأجنبية «لندن، برلين، كالكوتا». سنة ١٨٣٢ نشر كتابه «النُصب التذكارية لمصر القديمة والنوبة». وقاده العمل المضني وحياة الرحيل والاتصالات المستمرة بالدارسين إلى تدهور في صحته حيث مات عن ٤٣ عاماً في «بيزا»، كما مات صديقه شامبليون عن ٤٢ عاماً في باريس سنة ١٨٣٢.

إن التسجيلات العلمية والأبحاث الأركيولوجية لكشف عالم القدماء [الأخلاق وهي عصب الحياة المنوع الذي لا يدرك باللمس واللون، من العادات والتقاليد والملاحم النفسية الباطنية في اتجاهات الأفراد، والصفات الشخصية المشككة بتأثير القوى الاجتماعية والاقتصادية والحكومية التي تتحرك باستمرار مؤثرة في مناهج الحياة اليومية] أقول ان هذه التسجيلات قد ساعدت وماتزال في تفهم — خلال الآثار الباقية والوثائق الحجرية المدونة — تلك الرحلة البشرية بكل تطلعاتها وامكانياتها، وتطورها واضمحلالها .. كل ذلك لتعميق وعي العالم بنفسه ؛ ولهذا الهدف الأصيل، وفي مدينة «بيزا» ذات البرج المشهور، افتتح يوم السبت ٢٩ مايو ١٩٨٢ وحتى ٣١ يونيو، بصالات عرض (قصر لانفرنكي) المطل على نهر «الأرنو»، وتحت رعاية رئيس الجمهورية الإيطالية، معرض [النيل على ضفاف «الأرنو»]، تشریفاً لذكرى أحد ابنائها الباحثين في الحضارات القديمة «خاصة الحضارة الفرعونية» [إيتوليو روسليني] عرفانا له وتكريماً، وسجلاً مهماً للدارسين وفرصة — للجمهور الأوروبي — لرؤية ومعرفة لمحات من ملامح إحدى الحضارات التي أثرت في تاريخ العالم ومعاشيتها — خلال رحالة الأمس ومدى عشقهم للكشف والدراسة والبحث الذي مازال يواصله آخرون حتى اليوم. وقد اشترك في اعداد هذا المعرض:

- الهيئة المركزية للسياحة بايطاليا • مقرررو الهيئة العليا للبحث الأثري بتوسكانا • جامعة «بيزا» ومكتبتها • علماء الآثار «بكاتدرائية



تمثال نصفي " لايبوليتوروساليني

الايجيبتولوجيا» بيزا • مكتبة «لابرونيكا» بمدينة «لوفورنو» • مسؤولو متاحف الحضارة المصرية القديمة في جميع أنحاء إيطاليا (روما — بيزا — فلورنسا — بولونيا — نابولي)، لتقديم دراسات واكتشافات «ايبوليتو روسليني» التي واصلت لقاء الضوء على كثير من ملامح هذه الحضارة القديمة، وعمقت علم «الايجيبتولوجيا» الذي يواصل تقدمه حتى الآن.

ويضم هذا المعرض بالإضافة إلى طابعه التسجيلي بعض المجموعات النادرة من تماثيل، حلى، أواني، نماذج جرانيتية من النحت البارز والغائر، جعارين «القلب» البازلتية المكتوبة، قلائد، أوعية من الألباستر، مرايا من البرونز المذهب، منحوتات خشبية جنائزية مدونة، رسومات حائطية «مستنسخة»، خرائط توضيحية، بالإضافة إلى خطابات «روسليني»، خلال رحلته الكشفية على طول وادي النيل — إلى زوجته الفرنسية «زنوبيا»، ومذكراته اليومية الخاصة بالرحلة، ومخطوطاته ودراساته وابحاثه واكتشافاته التي تعد بشكل عام بانوراما للماضي الفرعوني القديم.

والمعرض مقسم إلى (١٠) أقسام يضيء كل منها ملمحاً خاصاً:
• «المطمورات الثقافية» [أدوات — كتابة — قرابين — أشكال معمارية] وهو الجانب الذي تطورت فيه اهتمامات «روسليني».

• معالجة متطورة لمواجهة المشكلات «الايجيبتولوجية».

• الجوانب «البيوجرافية» للمناطق المختلفة التي بحثتها الرحلة الكشفية.

• المعلومات والكشوفات والنتائج التي توصل إليها كل من «روسليني» و«شامبليون» وهي شهادة على التعاون والصدقة الخلاقة بينهما من جهة وتضافر حكومتين من جهة أخرى.

• أعمال باحثي النصف الأول من القرن التاسع عشر، لعقد صلة بينهما وبين الأبحاث الأكاديمية في أوائل القرن الثامن عشر وكلهم من أساتذة وعلماء جامعة «بيزا».



وعاء للسكر - مجموعة المتحف المصري بفلورنسا وقد عمر عليه روبراليني في ٢٠ مايو سنة ١٨٤٩

المواد الفوتوغرافية والجغرافية التي تسجل نتائج أبحاث ودراسات
كشوفات جامعة بيزا - خلال السنوات الأخيرة العشر - في «سقارة،
جرنة، الفيوم، أسوان» .
دراسات مقارنة لكشف أهمية وجمال الأعمال الفنية المكتشفة وصلاتها
تطور الثقافي في كل حقبة .

● الرسومات الأصلية — التي استعان بها «روسلييني» — وضمنها في كتابه الذي نشره عام ١٨٣٢. وهي من أعمال الفنانين «جوزيبي أنجيليلي» الذي كان عضوا في الرحلة الكشفية (١٨٢٨ — ١٨٢٩) و«الكسندر ريتشي» و«جايتانو روسلييني».

● الرسومات المستنسخة من أعمال الرسامين الفرنسيين «لي أوتيه» و«بيرتين» و«ليوكس».

● صور ورسومات لمناطق ومقابر وآثار تم الكشف عنها ودراساتها تحت إشراف جامعة «بيزا».

إنها رحلة داخل الرحلة يتم فيها عرض برنامج الرحلة الكشفية إلى بلاد النيل والنوبة (١٨٢٨ — ١٨٢٩) وبحث الآثار القديمة بتسجيلات دقيقة (رسومات مقطعية) — من خلال الحفريات والأنصاب التذكارية الباقية — والشاهدة حتى على الطرق والعادات المصرية القديمة التي كانت تحكم تفكيرهم، خاصة فلسفتهم العميقة في مفهومي (الحياة) و(ما بعد الموت). ولقد انعقد على مدى يومين في «قصر لانفرانكي» مؤتمر عالمي دار حول [«إيبوليتو روسلييني» : إيجيبتولوجي مدينة بيزا، ماضي وحاضر الدراسات العليا] ، ولقد أعد هذا المؤتمر «كاتدرائية الإيجيبتولوجيا» بجامعة بيزا تحت إشراف استاذتها «إدا بريشاني» ومساعد الوزير «أفاري استيري» ؛ وقد دعي إلى هذا المؤتمر كثير من الباحثين والدارسين العالميين لرسم صورة دقيقة «لروسلييني» كأستاذ للغات الشرقية القديمة بالإضافة إلى كونه باحثا في الحضارة المصرية القديمة وبلاد النوبة، ولاضاعة دراسات «إيثاريستو بريتشا» الباحث وأستاذ الحضارات الكلاسيكية وتاريخ اليونان والرومان، وهو الذي قد كتب دراسات وافية ودقيقة عن صلات الحضارتين اليونانية والرومانية بالحضارة المصرية القديمة (١٩٣٩ — ١٩٤١)، كذلك لعرض بعض المخطوطات التي لم تنشر حتى



مرآة من البرونز المذهب

الآن وهي عبارة عن دراسات خاصة أكثر منها رسائل بين « روسليني » و « شامبليون » . وقد قدم لهذا المؤتمر الأستاذ (سيلفيو كورتو) المسؤول عن المتحف المصري بمدينة « تورينو » الإيطالية موضحاً أهمية تضافر الجهود بين الباحثين اليوم لتقوية العلاقة ، وإكمال الرسالة التي أرسى تقاليدها علماء القرن الثامن عشر على ضوء علم الآثار الحديث .

وفي لقاء مع المسؤولة عن إقامة هذا المعرض استاذة علم الآثار بجامعة بيزا والمشفرة على بعثة الحفر والتنقيب الإيطالية في (سقارة، الجرنه، الفيوم، أسوان) السيدة (إدا بريشيانى)، وبعد أن عرفتني بأنني « كاتب مصري » يرغب في تسجيل هذا الحدث كعلامة واضحة على تعميق العلاقات الحضارية بين العالم العربي والعالم الأوروبي، وجسراً ثقافياً يصل الماضي بالحاضر عن طريق الدرس والبحث واستمرارهما، قالت : «إننا نواصل الرسالة بكل ما أوتينا من إمكانيات، وهذا المعرض يطمح في أن يقدم ثمرة عمل «روسليني» كعلامة — لها قيمتها العلمية في عصرها — وتأكيداً لاستمرار الدراسات والأبحاث الأيجيبتولوجية، لإظهار مدى الجهود التي وأصلتها جامعة بيزا — منذ عام ١٨٢٥ حتى اليوم — والمرتبطة باكاديمية الدراسات من جهة وعلميتها المتطورة من جهة أخرى » .

وفتحت حقيبتها وأخرجت كمية من الأوراق والرسومات والخرائط ، وواصلت الحديث : «إننا مازلنا منذ عام ١٩٧٢ في «سقارة» مثلاً نواصل التنقيب والبحث الأركيولوجي في مقبرة [(فيسير) من ملوك الأسرة (٢٦) (باكينزيف)] ، حيث عثر روسليني — منذ أكثر من ١٥٠ سنة — على تابوت هذه المقبرة في سوق «الأنتيكات» بالأسكندرية ، ونقوش هذه المقبرة قدمت كميات هائلة من مواد «أركيولوجية» ذات قيمة فنية وتاريخية نادرة، لهذا فقد اكتشفت سراديب وآبار تحتية «كانت غير معروفة» ومقبرة أخرى في شمال (باكينزيف) . وقد حفرت هذه الآبار



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ق يصل الى ٢٠ متراً — رغم صعوبة الامكانيات الميكانيكية — خوفاً من
 ونة الأحجار الجبلية، حيث حفرت مقبرة (إيبوجيا) التي تعد غاية في
 ان البناء وجمال الرسومات؛ وفي واحات «الفيوم» قامت جامعة
 سيلانو» — تحت اشرافي عام (١٩٦٦ حتى ١٩٦٩) بالحفر في جهة
 بنة «مادي» وهناك عرفت مساحة مقبرة «المملكة الوسطى» في الفترة
 لرومانية»؛ وهناك أمثلة وتواريخ عديدة، أقربها عام ١٩٨١ حيث عثر
 على مقبرة (الأمير أواجيت)، (مقبرة المملكة الوسطى) في (خلوا) وهي
 ثر وتشير لامكانيات حفر أخرى مستقبلاً، واستطردت قائلة: «وأهمية
 نا المعرض — بالإضافة إلى كونه مدخلاً لفهم روح الثقافة والبحث في

القرن ١٨، كذلك فهو يحتوي على تحف أثرية نادرة وعظيمة القيمة لجمالها وأهميتها التاريخية. وهي التي أحضرها معه روسليني، ليرضي شغف الدوق التوسكاني (ليبولودو الثاني) للأثریات الأصلية، والتي أصبحت بعد ذلك تشغل الجزء الأكبر من المتحف المصري «بفلورنسا»، بالإضافة إلى المخطوطات القيمة التي كتبها «روسليني» وأهميتها التي أثرت في تاريخ «علم المصريات» ليس فقط في إيطاليا وفرنسا، ولكن في باقي أنحاء العالم الأوروبي؛ إن هذه الرحلة قد تكشفت عن عبقريتين في الكشف والتسجيل الصحيح - من خلال الرسومات الدقيقة والدراسات الواعية وقراءة الأنصاب الجرانيتية الشاهدة، كبانوراما حياتية لحضارة قديمة ما يزال التنقيب والبحث الأركيولوجي مستمراً لكشفها حتى الآن، وهي مسؤولية كبيرة أمام كل العالم.

سألناها: هل تعتقد أن حضارتنا الحديثة قد وصلت إلى ذروة غايتها؟

قالت: «أذكر كلمة الباحث والداس في تاريخ الحضارات جون برستيد»: «إننا مازلنا نحتاج متحفين أمام تلك الحضارات القديمة، التي افتتحت - بكل تمكّنها من خبرات أخذة في التعمق، وآفاق أخذة في الاتساع - لأول مرة في تاريخ كرتنا الأرضية، عصراً للأخلاق».



هذا المستشرق العظيم..



اوروبا حبلى بالاسلام .. لابد يوما أن تلده!
— الامام محمد عبده —

المستشرقون الذين انتصفوا الاسلام قليل ، والذين احبوا الاسلام منهم اقل
من القليل . والمستشرق ف. شيون هو من هذه القلة القليلة التي انتصفت
الاسلام واحبته حباً يجعل القارئ له في حيرة من أمره حتى يكاد يقطع
بإسلام الرجل .

ان اول ماينطبع به ذهن القارئ لهذا المستشرق العظيم هو عمق تقديره للرسول الاعظم محمد بن عبدالله (ص). فتقديره لرسول الاسلام ينطلق من محورين اثنين: احدهما بشري، والثاني ميتافيزيقي؛ دون ان يكون ثمة تفريق حاد بين المحورين اللذين كثيرا مايتداخلان في تناوله لشخصية الرسول العربي (ص) وما انطوت عليه نبوته من عبقرية فذة، وعبقرية من نبوة جعلته بحق خاتم الأنبياء والمرسلين.

ثلاثة معايير للعبقرية

حين ينطلق ف. شيوون من المحور البشري للتدليل على عبقرية الرسول العربي (ص) يستشهد، سنداً لرأيه، بأقوال عدد من كتاب الغرب الذين تفهموا الاسلام بعيدا عن تحيزات الحقد، وتلفيقات المغرضين. فهذا لامارتين في مؤلفه «تاريخ تركيا» يقول التالي:

«لئن كان كبر الخطئة، وضآلة الوسيلة، وعظم النتيجة، هي المعايير الثلاثة لعبقرية الرجل، فن ذا الذي يجادلني بقاؤه على الصعيد البشري رجلاً عظيماً من رجال التاريخ المعاصر بمحمد؟ فكثيرهم شهرة لم يفعل أكثر من ان يسير جيوشا، ويقطب أنظمة، ويزعزع امبراطوريات. واذا هو أسس شيئا — ان كان اسس شيئا على الاطلاق — فدولاً قوامها المادة مالبثت ان تداعت امام عينيه. ومحمد، من جانبه، قد سَير جيوشا، وقلب أنظمة، وزعزع امبراطوريات، وحرك اقواما، وأطاح بأسر مالكة، وهز ملايين من البشر يقطنون ثلث المعمورة؛ الا انه، فوق ذلك، حرَّك افكارا وعقائد ونفوسا. لقد اسس على كتاب، اصبح كل حرف منه قانونا، قومية روحية ضمت اقواما من جميع الالسنه والاجناس، وغرس في نفوس اتباعه، مما هو الطابع المميز الذي لاينمحى لهذه القومية الاسلامية، بغض الآلهة الزائفة وحب الله الواحد الأحد الذي ليس كمثله شيء.» (١)

محمد (ص) هو «الفارقليط» (٢)

كل قارئ للانجيل يعرف ان السيد المسيح (ع) قد حذر حواريه واتباعه من «الانبياء الكذبة»، ووضع لهم معيارا يميزون به «الانبياء الكذبة» من «الانبياء الصادقين» بقوله لهم: «من ثمارهم تعرفونهم» (٣).

وأعداء الاسلام في الغرب يحلو لهم، تجنباً على الحقيقة والتاريخ، ان يحشروا «الصادق الامين» في زمرة من حذر منهم السيد المسيح (ع). يقول ف. شيوون رداً على تخريصات هؤلاء:

«لو كان محمد نبياً كاذباً فلسنا نرى وجهاً لماذا لم يتكلم عنه المسيح كما تكلم عن الدجال. اما ان كان نبيا صادقا، فلا بد ان يكون هو المعني بالمقاطع (الواردة في انجيل يوحنا) المتعلقة بالفارقليط؛ لأنه يستحيل على المسيح، وهو يتحدث عن المستقبل، أن يُغفل صامتا ظهور بعد مثل البعد الحمدي. ثم ان هذا البعد هو نفسه الذي يستبعد ان يكون المسيح في نبوءاته قد حشر محمداً في زمرة الانبياء الكذبة؛ لأن محمداً ليس ابداً مثلاً في جملة امثلة أخرى ممن ينطبق عليهم هذا الوصف. في هذه الحقبة من تاريخنا؛ انما هو على العكس من ذلك ظاهرة فذة ليس لها مثيل. لو كان محمد من الأنبياء الكذبة لكان جاء بعده آخرون مثله، ولوجدنا في أيامنا هذه عددا كبيرا من الديانات الكاذبة جاءت بعد المسيح تضاهي الاسلام اهمية وانتشارا. ثم ان الحياة الروحية التي نمت في احضان الاسلام، منذ نشأته حتى يومنا هذا، حقيقة واقعة يتعذر انكارها، «فن ثمارهم تعرفونهم». ومن ناحية ثانية، ينبغي علينا ان نتذكر ان (النبي) قد شهد، في تعاليمه نفسها، بالمجيء الثاني للمسيح، دون ان ينسب لنفسه مجدا من اي نوع، اللهم الا انه خاتم الانبياء؛ وهذا هو التاريخ شاهدا على صحة قوله: «لم يظهر بعده من يمكن مقارنته به» (٤)

وفي موضع آخر يسوق دليلاً آخر على ان محمدا (ص) هو نفسه «الفارقليط» الذي بشر به السيد المسيح (ع). يقول ف. شيون:

«... ان نبوءات (المسيح) المتعلقة بتنزل الروح القدس تحيط في وقت واحد بجميع انواع التجلي الفارقليطي، وبالتالي بتجليه على النبي محمد على وجه الخصوص، الذي كان — النبي — تشخيصا للفارقليط ذاته زد على ذلك ان من اسماء القرآن (التنزيل) كذلك لعلنا ان نستطيع ان نلفت النظر الى ان المجيء الثاني للمسيح في نهاية دورتنا هذه اذا كان ذا بعد شمولي بالنسبة لبني الانسان — بمعنى انه لن يكون مخصوصا بـ (بشرية) معينة بالمفهوم التقليدي لهذه الكلمة وانما بالجنس البشري قاطبة — كان لابد للفارقليط نفسه (محمد) في ظهوره العظيم من ان يكشف عن هذه الشمولية مقدما، على الاقل بالنسبة الى العالم المسيحي، مما يتعين معه ان يكون تجلي الفارقليط او تشخصه المحمدي خارج الديانة المسيحية وأن يكسر طوقا معيننا ذا صفة خصوصية (ه).

ARCHIVE لماذا... الاسلام؟

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يرى ف. شيون أن مجيء الإسلام كان أمرا ضروريا بسبب ما آلت اليه اليهودية والنصرانية من انحرافات لم يكن بد من تقويمها، وزندقات لم يكن بد من مكافحتها. فهو يعطي الاسلام كل الحق في شجب مظاهر معينة من الديانتين اللتين تقدمتا. يقول ف. شيون:

«لئن كان قد تعين على الاسلام ان ينكر، على نحو ما، صيغ التوحيد التي تقدمته، لقد كان لديه سبب مباشر لذلك فيما رسمته هذه الديانة من حدود لصمودها او اشكالها. فالشيء الذي لاشك فيه ان اليهودية لم تعد تصلح اساسا تقليديا لبشرية الشرق الادنى، لأن الصورة او الضيغة التي اتخذتها هذه الديانة قد وصلت بها الى درجة من الخصوصية باتت معها غير قادرة على الانتشار او الامتداد.

«اما المسيحية فسرعان ماأخذت تتخصص على نحو مائل تحت تأثير البيئة الغربية — وربما تحت تأثير الروح الروماني على وجه الخصوص — حتى لقد كانت سببا في نشوء جميع انواع الانحرافات في البلاد العربية وماجاورها، بحيث باتت منطقة الشرق الادنى حتى اطراف الهند مهددة بالفرق في طوفان من الزندقات او الهرطقات البعيدة جدا عن المسيحية الاولى والرشيده.

«تجاه هذه الاحوال، لاجرم ان يكون للوحي الاسلامي حقه الاقدس، بمقتضى السلطة الالهية الملازمة لكل وحي، ان ينأى بدعوته عن المعتقدات المسيحية لأنها كانت ايسر ماثكون مصدرا للانحرافات بقدر ماكانت تعبر عن حقائق باطنية صارت الى الابتذال دون ان تشكيف التشكيف الصحيح.» (٦)

الخلط بين الحقيقة والشرعة

كذلك يرى ف. شيوون ان من مبررات الموقف الاسلامي من النصرانية خلط هذه الأخيرة بين الحقيقة والشرعة، او بين الباطن والظاهر، وما ينطوي عليه هذا الخلط من مخاطر فقدان التوازن الذي ظهرت آثاره على مدى قرون عديدة وأسهمت بصورة غير مباشرة في مايلغائي منه عالم اليوم من دمار رهيب، رغم ان السيد المسيح (ع) قد حذر من البوح بالأسرار الباطنة بقوله: «لا تعطوا القدس للكلاب ولا تلقوا جواهركم قدام الخنازير لئلا تدوسها بأرجلها وترجع فتمزقكم» (متى ٧: ٦). (٧)

وتدليلا على وجوب بقاء الحقائق «الباطنة» في معزل عن عامة الناس — وهو ما لم تلزم به النصرانية خلافا لتوصية السيد المسيح المتقدمة — يسوق ف. شيوون اقوال بعض آباء الكنيسة الاولين، منهم القديس باسيل، وترتوليان.

فالقديس باسيل يقول في مؤلفه المعنون (في الايمان الصحيح) انه «يمنع عن استخدام مصطلحات (التثليث) و (الوحدة في الجوهر) التي لاوجود لها

في الكتاب المقدس» .

ويقول ترتوليان انه «لا يجب التكلم عن «الهيبة» يسوع المسيح ، ويجب ان نستعاض عن (الآب) بـ (الله) ، وعن (الابن) بـ (السيد) .» (٨) .

اضفاء صفة الاطلاق على النبي

وفي مكان آخر يقول ف. شيوون :

«مهما كانت الضرورة الكامنة وراء عقيدة التثليث فإنها من وجهة نظر الميتافيزيقا الصرفة قد اضفت صفة الاطلاق على النسبيات ولهذا السبب لقد كان جليا ان يأتي الاسلام لكي يعمق الاساس الميتافيزيقي للتوحيد فيعيد للتجلي الكلي لفكرة التوحيد نوعاً من التوازن . لأن التوحيد على هذا النحو وحده هو الذي يمكنه ان يكون تعريفا للمطلق . في نطاق العدد ، الوحدة دون غيرها هي عنصر الاطلاق ، مثلها هي النقطة او المركز من الفراغ ، واللحظة او الحاضر من الزمان ، والدائرة او الكرة — البساطة او الكمال — من الشكل — والأثير — اللطف او النقاء — من المادة .» (٩) .

http://www.almawakeel.com

من الاخطاء المنهجية التي يقع فيها عادة دارسو الاسلام من غير المسلمين ، ولاسيما المسيحيين منهم ، الحكم على الاسلام من موقع المسيحية واعتبارها المعيار الذي يقيسون بواسطته صحة الدين الآخر ، فعل الصائغ الذي «يضرب» على المحك حلية من المعدن الثمين لكي يتبين مافيه من اصابة او زيف ؛ غير عالم ان «محكمة» هو بالذات قابل للضرب على «محك» آخر . لأمثال هؤلاء يقول ف. شيوون :

«نقول للذين يريدون الحكم على الاسلام اعتمادا على مقارنته بالمسيحية مقارنة سطحية وتحكمية بالاضطرار — نقول لهؤلاء : ان الاسلام ، من حيث موافقته لامكانية تحقيق بعد روحي ، هو كل ماينبغي ان يكون من اجل

تحقيق هذه الامكانية . كذلك كان « النبي » دون ان يكون مقلدا غير كامل للمسيح ، كان كل ما ينبغي ان يكون من اجل تحقيق هذه الامكانية الروحية التي تمثلت بالاسلام . ولئن كان « النبي » غير « المسيح » ، وكان قد ظهر في مظهر اكثر بشرية من المسيح ، لقد كان هذا لأن مبرر وجود الاسلام انه لايقوم على فكرة « الهية الانسان » ، بل على فكرة لم يكن لها بد من ان تستبعد هذه الفكرة . ان الفكرة التي حققها الاسلام و« النبي » هي فكرة « الإله الواحد الأحد » ، الذي يحيط جانبه المطلق — بالنسبة الى عالم الخلق — بجانب يناسبه من النسبية . » (١٠)

الجنة والنار بين الحسية والرمزية

كثيرا ماتعرض الاسلام لمطاعن المغرضين ينسبون اليه انه لم يرتفع فوق مستوى اللذائذ والآلام الحسية فيما وعد به المؤمنين في الحياة الثانية من « الجنة » و « النار » ، غافلين عن ان الصور المسيحية المتعلقة بهذا الموضوع لا تنقل حسية عن الصور الاسلامية . فنرجو ان ننبه الى ان « الحسية » ليست تعني « الحقيقية » بالضرورة . ان « الحسية » حقيقية على صعيدها الخاص ، اي بمقدار ما تتعلق بـ « عالم الحس » او « عالم الشهادة » ، بالتعبير الاسلامي . اما « الرمزية » فهي حقيقية ايضا لكن على صعيد أعلى من صعيد « عالم الحس » . يترتب على ذلك ان « الرمزية » حقيقية بامتياز ، و « الحسية » حقيقية من الدرجة الثانية ، رغم ما في الأولى من جنوح الى استعارة لغة ثانية واستخدام ادواتها التعبيرية .

يقدم لنا ف. شيوون مثلاً على « حسية » الجنة المسيحية ماجاء على لسان السيد المسيح (ع) في انجيل متى (٨ : ١٠-١٢) :

« الحق اقول لكم اني لم اجد مثل هذا الايمان في اسرائيل . اقول لكم ان كثيرين يأتون من المشارق والمغارب (و يكون لهم محل في المأدبة) ويتكئون مع ابراهيم واسحق ويعقوب في ملكوت السموات . واما بنو

الملوكوت (اسرائيل، الكنيسة) (١١) فيلقون في الظلمة البرانية» .

يقول ف. شيون تعقيبا على هذا النص :

«هذا المشال من الرمزية الشرقية، او من الرمزية اطلاقا، ينبغي ان يكون كافيا لأن يكشف التحامل الذي يشنه المفرضون على الفردوس الاسلامي. يضاف الى ذلك ان «نار» جهنم التي يسلم بها المسيحيون على نفس النحو الذي يسلم به المسلمون هي منطقيا في مثل «الحسية» التي تتصف بها «المأدبة» او «الحور العين» (١٢)

هذا ، مع الملاحظة بأن النص العربي من «الكتاب المقدس» ، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٠، قد جاء خلواً من العبارة المحصورة بين القوسين (ويكون لهم محل في المأدبة)، التي يقابلها في النص الفرنسي الذي اورده

المؤلف عبارة : ET AURONT PLACE AU FESTIN

ARCHIVE

دأب المستشرقون، وأولئك القوم الذين يؤمنون بالرومانسية بكل ما فيها من تهافت على الجنس وتمرغ في احواله، على أن ينسبوا للاسلام ايفاله في الجنس، ويركزون بصفة خاصة على تعدد الزوجات، ولاسيما من جانب الرسول العربي (ص). وهنا لا يكتفي ف. شيون ببحث هذا الجانب من الحضارة الاسلامية من منطلق انثروبولوجي وتاريخي رافق العرب والمسلمين بعامة في سير تطوّرهم عبر ظروفهم الاجتماعية والاقتصادية، وانما يرتفع بالبحث الى مستوى اعلى مما درج عليه الكاتبون في الاسلاميات، حين يتطرق الى القيمة الرمزية والروحية التي اضافها الاسلام على الجنس باعتباره يترجم توقّ قَسِيْمَي الكائن البشري، الذكر والانثى، الى الصيرورة في «وحدة» وجودية هي احد متجليات «الوحدة الالهية» فكان انتقال الانسان من

الانقسام الجنسي الى الوحدة البشرية انما هو «فعل توحيد» يتجاوز مجرد الايمان بالوحدة الى تحقيقها .

وفي هذا الصدد يميز ف. شيوون بين مفهومين للجنس والجسد : احدهما قالت به المسيحية، والثاني قال به الاسلام :

«المسيحية، شأنها في هذا كشأن البوذية، لا ترى في الجنس إلا جانبه الجسدي، وبالتالي جانبه المادي او الكمي . على حين رأى الاسلام في الجنس — وشأنه في هذا كشأن اليهودية والتقاليد الهندوكية والصينية — جانبه الجوهرى او النوعي، او قل جانبه الكونى .

«والحق ان رفع شأن الجنس يضيف عليه صفة تتعدى صفته الجسدية وتحيده بل تلغيه في حالات معينة بعبارة أخرى، قد يكون الجنس شريفاً مثلاً قد يكون وضعياً . فها هنا له معنى عمودي، مثلاً له هناك معنى أفقي، بالتعبير الهندسي . الجسد وضع بحد ذاته، سواء اكان ذلك بالجنس ام بدونه . والجنس شريف بحد ذاته، سواء اكان ذلك بالجسد ام بدونه . وشرف الجنس مستمد من نموذج السماوي المتمثل بالحبّة او «الوحدة الالهية» . وما «الحبّة» الا توافق مع الطبيعة الالهية من حيث انها وسيلة «توحيد» . والحب قد يعلى من شأن الجسد، كما ان الجسد قد يضع من شأن الحب . والاسلام يؤكد على الأولى من هاتين الحقيقتين، بينما تؤكد المسيحية على الثانية منها، اللهم الا في «سر الزواج» حيث اضطرت بسائق المصادفة وعلى نحو ما الى الاخذ بالبعد اليهودي والاسلامي (١٣)» .

من هو ف. شيوون ؟

وبعد ، هل استطعت ان اعرف القارىء من هو ف. شيوون ؟ ان ماوردته من «اسلامياته» ليس الا غيضاً من فيض . حسب القارىء ان يعلم مؤلفاته ربما اربت على العشرة، في حوزة كاتب هذه السطور سبعة

فقط ، مامننا واحد يعطينا نبذة عن حياته ؛ فلا ندري ان كان على قيد الحياة ام طوته يد المنون .

وانه لأمر يثير العجب ان لايهتم بأعماله احد في العالم الاسلامي فيتولى ترجمتها ، وان لا يدعى الى ندوة اسلامية فيحاضر فيها .

ولذلك ارجو ان يحفز هذا المقال الجهات المسؤولة عن الاعلام الاسلامي فتتدارك هذا التقصير لعلها بذلك ترضي الله ورسوله من خلال اعطاء هذا العلامة العظيم مايستحقه من تقدير وتكريم .

المراجع

١ - انظر الهامش على الصفحتين ١٣٩ - ١٤٠ من :
D l'unit transcendantale des religions, Par F. Schun, Editions du
Seuil, Paris 1979

٢ - الفارقليط تعريب لفظي لكلمة يونانية الاصل ترد في الفرنسية بصيغة PARACLET وقد جاءت هذه اللفظة في انجيل يوحنا ، النسخة العربية ، بصيغة « المعزّي » او « روح الحق » او « روح القدس » (يوحنا ١٤ : ١٦ - ١٧ و ٢٦ ، و ١٦ : ٧ - ٨ و ١٣ - ١٤ - ١٥) . ويذهب جمهور علماء المسلمين الى ان المراد بالفارقليط ، المشار اليه في انجيل يوحنا ، هو الرسول العربي محمد (ص) مصداقا لقوله تعالى في القرآن الكريم على لسان السيد المسيح (ع) : « ومبشرا برسول يأتي من بعدي اسمه احمد » (سورة الصف ، الآية ٦) ؛ هكذا يؤكد الشيخ رشيد رضا في مقدمته التي عقدها على « انجيل برنابا » .

٣ - انظر انجيل متى ٧ : ١٥ - ١٦ و ٢٠

٤ - نفس المرجع المشار اليه في (١) ص ١٤١

٥ - نفس المرجع المشار اليه في (١) ص ٤٦

٦ - نفس المرجع المشار اليه في (١) ص ٣٩ - ٤٠

٧ - نفس المرجع المشار اليه في (١) ص ١٥٨

٨ - نفس المرجع المشار اليه في (١) ص ١٦٦

٩ — انظر ص ١٢٠ من :

Logique et Transcendance, Par F. Schuon, Edition
Traditionnelles, Paris 1970

١٠ — نفس المرجع المشار اليه في (١) ص ١٣٦

١١ — اضافة ف. شيوون .

١٢ — نفس المرجع المشار اليه في (١) ص ٤٦

١٣ — نفس المرجع المشار اليه في (١) ص ١٤١ — ١٤٢



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الفاعل بين اللفظ والمعنى

بمقلم الدكتور جميل علوش

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يخلط المعربون والمعتنون بالصناعة النحوية بين ما يستوجبه البناء اللفظي وما يوحي به المعنى في هذا الموضوع . وكثيراً ما يقودهم هذا الخلط إلى الضياع والضلال واغراق قواعد النحو وأصوله بسيل من الأوهام والافتراضات والتقديرات غير القائمة على أساس منطقي أو عقلي . والموضوعات التي يسرح فيها الدارسون مع الخيال متعددة . ولكننا سنختار من بينها موضوع «الفاعل» لما يدور حوله من أوهام وافتراضات لاتمتُّ إلى العلم والحقيقة بصلة .

وحتى نستطيع أن نوضح ما يدور في النفس حول هذا الموضوع، لابد أن نبدأ من تخاريف ضعاف الطلبة ومتأخريهم وننتهي بما يرد في تضاعيف كتب النحو وعلى ألسنة المتخصصين في هذا العلم ممن تناط بهم مهمة تصنيف الكتب النحوية من مدرسية وغيرها.

أما ضعاف الطلبة ومتأخروهم من مختلف التخصصات فهم يزعمونني بالاستفسار عن إعراب «مات زيد». وحينما أقول لهم إن «مات» فعل ماضٍ و«زيد» فاعل؛ يقولون: كيف يكون ذلك وزيد لا يموت بإرادته بل الله هو الذي يميته، وإذن فلا بد أن يكون «زيد» هنا مفعولاً به.

وأجيبهم بأن الوظيفة النحوية لا تقوم على المعنى بل على علاقات خاصة تقوم بين الكلمات. والإسناد هو موجب الرفع في الفاعل لا معنى الفاعلية فيه. ومن ناحية أخرى، إذا أردنا أن ندخل الله جلّ جلاله في الصناعة الإعرابية بطلت وانتهت ولم يعد لها أساس تقوم عليه؛ لأنه إذا قلنا: «طلعت الشمس» فالله هو الذي أطلعها، وإذا قلنا «نبت الزرع» فالله هو الذي أنبته، وإذا قلنا «غاب القمر» فالله هو الذي غيبه. وهكذا لا يبقى شيء في الدنيا لا يؤثر فيه الله جلّ جلاله من قريب أو بعيد. وهذا يعني أن نأخذ برأي بعض البلاغيين الذين يعتبرون كل الكلام مجازاً لأن الأفعال كلها هي أفعال الله وإنما تنسب إلى المخلوقات وتسند إليهم على سبيل المجاز. وقد قال ابن الأثير في ذلك: وقد ذهب قوم إلى أن الكلام كله حقيقة لا مجاز فيه. وذهب آخرون إلى أنه كله مجاز لا حقيقة فيه؛ وكلا هذين المذهبين فاسد عندي (١).

فالقول برد كل الأفعال في الإعراب إلى الله تعالى بحجة كونه سبب الأسباب وعلة العلل هو قصور عن مقاصد البناء اللغوي وأهدافه، وعجز عن استشفاف أسرار الصناعة الإعرابية وخفاياها. فثمة فرق كبير بين الفاعل في الصناعة النحوية والفاعل في المعنى. والذي لا يدرك هذا الفرق فهو عاجز

عن فهم كثير من الفروق الأخرى التي تقوم بين معاني الألفاظ في اللغة ومعانيها في المصطلح النحوي كالحال والتمييز والنسبة والاضافة وغير ذلك . وقد لمس تشومسكي هذا الفرق في معنى الفاعل فقال : لكننا نحب أن نشير أن هناك فرقاً بين الفاعل مثلاً بمعناه « النحوي » وبينه بمعناه المنطقي أو « العقلي » (٢).

ويبدو أن قصة ادخال الله تعالى في الإعراب قديمة جداً . ولعلها كانت موضع استفسار طويل وأخذ ورد بين الأساتيد وتلاميذهم . فقد أشار إليها ابن الأنباري بقوله : فإنه إذا جاز أن يقال : « مات زيد » وسمي زيد فاعلاً ، ولم يحدث بنفسه الموت وهو مفعول في المعنى ، جاز أن يقام المفعول وهنا مقام الفاعل وإن كان مفعولاً في المعنى (٣).

وقد أكد ابن الأنباري هذا المعنى في مواضع كثيرة ، فحذر من الاعتماد على المعنى في تحديد الوظيفة الاعرابية مشدداً على أخذ جانب اللفظ بعين الاعتبار . فمن ذلك قوله ، قلنا ؛ هذا وإن كان صحيحاً من جهة المعنى إلا أنه فاسد من جهة اللفظ . وهذه صناعة لفظية فلا بد فيها من مراعاة اللفظ (٤).

أجل هذه صناعة لفظية لابد فيها من مراعاة اللفظ . أما الأوهام والافتراضات والتقديرية فلا يمكن أن يقبل بها حذاق النحاة إن قبل بها مغفلوهم . ومن هؤلاء الحذاق ابن جني فقد تنبه إلى هذه النقطة قبل ابن الأنباري بزمن طويل فحذر من الخلط بين تقدير الاعراب وتفسير المعنى . فمن تنبيهاته بهذا الشأن قوله : يقول النحويون إن الفاعل رفع والمفعول به نصب . وقد ترى الأمر بضد ذلك . ألا ترانا نقول : ضرب زيد فترفعه وإن كان مفعولاً به ونقول : إن زيدا قائم فننصبه وإن كان فاعلاً في المعنى ؟ ونقول : عجبت من قيام زيد فنجره وإن كان فاعلاً ؟ (٥)

فليس معنى الفاعلية هو عامل الرفع في الفاعل ؛ لأن نائب الفاعل رفع

دون أن يحمل معنى الفاعلية بل هو يحمل معنى المفعولية. وإذا لم تكن الفاعلية هي علة الرفع فلا بد أن نجد العلة الحقيقية للرفع. وهذه العلة هي الاسناد. يقول ابن جني موضحاً ذلك: ألا ترى أنه لو عرف أن الفاعل عند أهل العربية ليس كل من كان فاعلاً في المعنى، وأنّ الفاعل عندهم إنما هو كل اسم ذكرته بعد الفعل وأسندت ونسبت ذلك الفعل إلى ذلك الإسم، وأن الفعل الواجب وغير الواجب في ذلك سواء، لسقط صداع هذا المضعوف السؤال (٦).

ومن هذا الفهم العميق لما يدعو إليه ابن جني من وجوب التفريق بين الفاعل في اللفظ والفاعل في المعنى، ينطلق الشيخ ياسين العليمي في إشارته إلى الفاعل في الصناعة والفاعل في الأصل (٧). وهي إشارة لها صلة بما ذكره ابن هشام في توضيحه عن الفاعل في المعنى والفاعل في الصناعة عند تعدده لبعض حالات التمييز إذ يقول: الثالثة ما كان فاعلاً في المعنى إن كان محولاً عن الفاعل صناعة كطاب زيد نفساً (٨). ويشرح الشيخ خالد الأزهرى هذا الكلام بقوله: إذ أصله طابت نفس زيد (٩) وهذا يعني أن كون «نفساً» في الجملة السابقة فاعلاً في المعنى ليس له قيمة في الصناعة الإعرابية فهو تمييز في الوظيفة.

ويعود ابن جني إلى الموضوع نفسه فيقول: هذا الموضع كثيراً ما يستهوي من يضعف نظره إلى أن يقوده إلى افساد الصناعة (١٠). ويضرب مثلاً على ذلك فيقول: وكذلك «زيد قام» ربما ظن بعضهم أن «زيداً» هنا فاعل في الصناعة كما أنه فاعل في المعنى. وكذلك تفسير قولنا: «سرتني قيام هذا وقعود ذاك» بأنه سرتني أن قام هذا وأن قعد ذاك. ربما اعتقد في هذا وذاك أنهما في موضع رفع لأنهما فاعلان في المعنى (١١).

وهذا الذي حذر منه ابن جني وقع فيه كثير من النحاة القدامى والمعاصرين. وحسبنا أن نذكر منهم الشيخ مصطفى الغلاييني، فهو يقول

بهذا الشأن : وإذا اضيف المصدر إلى فاعله جره لفظاً وكان مرفوعاً حكماً (أي في محل رفع) ثم ينصب المفعول به نحو سرتني فهم زهير الدرس (١٢).

فقد حذر ابن جني من اعتبار زهير في موضع رفع على الرغم من أنه فاعل في المعنى، فجاء الغلاييني واعتبر «زهير» مجروراً لفظاً مرفوعاً حكماً ثم فسر قوله مرفوعاً حكماً بأنه في محل رفع. وهذا خلط عجيب نجلاً عالمياً كالغلاييني أن يقع فيه. فمن المعروف أن الحديث عن الإعراب اللفظي والمحلي لا يكون إلا في الألفاظ المبنية أو المجرورة بحرف الجر الزائد. وكلا هذين الشرطين غير متوفر هنا فلا «زهير» لفظة مبنية ولا هي مجرورة بحرف جر زائد. فما الذي سوغ للغلاييني الحديث عن اللفظ والمحل إلا الجري وراء المعنى الذي ينفي بلومفيلد أن يكون له أي دور في الدراسة اللغوية؛ فقد أكد أن دراسة «المعنى» هي أضعف نقطة في علم اللغة وحاول اخراجها من نطاق البحث (١٣).

وغاية القول في موضوع عمل المصدر أن نقول إنه يعمل عمل فعله إذا اضيف إلى فاعله نحو سرتني فهم زهير الدرس. فزهير هنا مضاف إليه مجرور. أما أنه فاعل في المعنى فهذا ليس له قيمة. لأن الصناعة النحوية لا تولي أية قيمة لما كان ولما سيكون، بل إنها تنظر لما هو قائم وموجود.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يوغل هؤلاء في الاعتماد على المعنى وتحميل العبارة منه ما لا تتحمل. فهذا الشيخ علي رضا يبني على القاعدة السابقة قاعدة أخرى ليست أقل منها بعدا عن المنطق واستغراقا في الوهم فيقول: والمضاف إليه المصدر إما أن يكون فاعلاً في الأصل فمحلّه الرفع أو يكون مفعولاً به في الأصل فمحلّه النصب، فإذا اتبعته بوصف جررت مراعاة للفظ نحو سرتت من احترام خالد المذهب استاذة. فالمذهب صفة لخالد مراعاة للفظ. وإن شئت قلت «المذهب» بالرفع اتباعاً للمحل لأن

«خالد» فاعل محلاً (١٤) .

وليس الاتباع محدوداً بالوصف بل هو يشمل العطف والتوكيد والبدل .
وهذا يعني أنَّ هؤلاء يجيزون أن نقول أعجبنى اجتهد زيد وعمرو بجر
«عمرو» على اللفظ ورفع على المحل لأن «زيد» هنا فاعل في المعنى أو
في المحل حسب زعمهم .

هكذا يزعمون فيجيزون ما لا يجوز وما لا يقبله العقل والمنطق . وقد ذكر
صاحب المرجع أن سيبويه وجماعة من البصريين لا يجيزون الاتباع على
المحل (١٥) . وبالرجوع إلى كتاب سيبويه نجده يقول : وتقول : عجبْتُ
من ضرب زيد وعمرو (بالجر فقط) إذا اشركت بينها كما فعلت في
الفاعل (١٦) . ويورد ابن هشام هذا التركيب ضمن طائفة من التراكيب
الممتنعة منها قولهم : هذا ضارب زيد وعمراً بالنصب . وكذلك : أعجبنى
ضرب زيد وعمرو برفع عمرو على أنَّ «زيد» فاعل في المعنى . ويقول معقبا
على كلتا المسألتين : تمنعهما الحذاق لأن الاسم المشبه للفعل لا يعمل في
اللفظ حتى يكون بال أو منوناً أو مضافاً (١٧) . وهو يقول في موضع آخر :
أما العطف على محل المخفوض فممتنع عند من شرط وجود المحرز (١٨) .
والمحرز هو طالب العمل* ويعني ابن هشام بذلك أنَّ الاسم الذي اضيف
إليه المصدر لم يقع منصوباً أو مرفوعاً في فصيح الكلام فيعطف عليه
بالنصب أو الرفع (١٩) .

أما الذين أجازوا العطف نصباً أو رفعاً فقد فعلوا ذلك على ما يذكر
سيبويه بتقدير فعل (٢٠) وكذلك فعل ابن هشام فقد حمل رواية النصب
على أنه بإضمار عامل (٢١) . ومن المعروف أنه من الأفضل عدم اللجوء إلى
التقدير إلا عند الضرورة القصوى . وقد قرر ابن الأنباري هذه الحقيقة بقوله :
ما لا يفتقر إلى تقدير أولى مما يفتقر إلى تقدير (٢٢) .

وإذا كان «زيد» في قولهم : أعجبنى اجتهد زيد مضافاً إليه في

الإعراب ، وإذا كَانَ الجر فيه على اللفظ والمحلّ لأنه اسم معرب فكيف يبيح بعض النحاة لنفسه الحديث عن اللفظ والمحلّ في إعرابه وإعراب توابعه ؟ الحقيقة أن لا تفسير لذلك إلا الرغبة في التكثر من حشد مايجوز من وجوه الاعراب والايغال الشديد في الاعتماد على المعنى في تقدير الوظيفة الاعرابية مع أنّ الوظيفة الإعرابية تقوم على علاقات لفظية بحتة يكون دور المعنى في تحديدها ضئيلاً ومحدوداً .

وهكذا يتبدى للنظر السليم أن الفاعل وظيفه إعرابية لا معنى واقعي نبحت عنه في وقائع الحياة وأحداث الكون . ولو كَانَ النحاة ينظرون إلى المعنى فقط في تحديد الوظيفة الاعرابية لما كان لهم مسوغ في تسمية وظائف نحوية كثيرة تتضمن معنى الفاعل مثل أسماء الأفعال الناقصة وأفعال المقاربة والأحرف المشبهة بالأفعال إذا كانت أخبارها أفعالاً في نحو الأمثلة التالية :

كان زيد يدرس .
كادَ زيد ينجح .
إن زيدا يدرس .
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

فزيد في هذه الجمل الثلاث فاعل في المعنى ولكنه من حيث الوظيفة الاعرابية اسم « كان » في الأولى واسم « كاد » في الثانية واسم « إن » في الثالثة فأى دور بقى للمعنى في تقرير الوظيفة الإعرابية ؟

ولم تفت هذه الملاحظات الدقيقة الأستاذ عباس حسن وهو النحوي الجهبذ فأشار إليها اشارات صائبة في مواضع متفرقة من كتابه « الوافي » . فهو حين يذكر الفاعل المعنوي يعرفه في الحاشية بقوله : يراد به الفاعل اللغوي — لا النحوي — وذلك من فعل الشيء حقيقة ، ولو لم تنطبق عليه الشروط النحوية للفاعل (٢٣) . وفي موضع آخر يحاول أن يميز بين الفاعل النحوي والفاعل الحقيقي ، فينفذ إلى هدفه من خلال مثال يقدمه هو

«تمزقت الورقة» فيقول معلقاً عليه: تعرب كلمة «الورقة» فاعلاً نحوياً. وهذا الإعراب لا يوافق ولا يساير المعنى اللغوي لكلمة «فاعل» ولا يوافق الأمر الواقع لأن الورقة في الحقيقة لم تفعل شيئاً فلم تمزق نفسها ولا دخل لها في تمزقها ولم تشترك فيه بعمل إيجابي يحدثه ولكنها تأثرت به حين أصابها (٢٤). وهو يستخلص مما سبق أن الفاعل ليس هو الفاعل الحقيقي وإنما هو المتأثر بالفعل. وإذا كان الأمر كذلك فأين الفاعل الحقيقي؟ يجيب صاحب النحو الوافي على ذلك بقوله: وليس في الجملة ما يدل على ذلك الفاعل الحقيقي أو على شيء ينوب عنه (٢٥).

ولقد آن لهؤلاء الذين يظنون النحو افتراضات وأوهاماً أن يعلموا أن الفاعل في النحو غير الفاعل في المعنى أو الفاعل في اللغة أو الفاعل في الحقيقة أو الفاعل في قانون العقوبات لأن الفاعل في النحو وظيفة إعرابية لا معنى حقيقي واقعي. وهذا يعني أن الفاعل في النحو ليس هو من يفعل الفعل فقط بل هو أيضاً من يمارسه أو يعانيه أو يتأثر به أو يتصف. فإذا فهمنا هذا حقّ الفهم استطعنا أن نضع حداً لكل التجاوزات التي يقع فيها دارسو النحو من خلال الخلط بين الفاعل في النحو والفاعل في الحياة وكذلك بين الفاعل في الوظيفة الإعرابية والفاعل في المعنى. إذا عرفنا ذلك استطعنا أن نتجنب مزلقاً خطراً في دراسة النحو. وفوق كل ذي علم عليم.

د. جميل علوش

الحواشي

- (١) علم الأدب - مقالات لمشاهير العرب - الأب شيخو اليسوعي - بيروت سنة ١٨٨٧، ص (١٠٨).
- (٢) النحو العربي والدرس الحديث، الدكتور عبده الراجحي، ص ١٣٩.
- (٣) أسرار العربية: تحقيق محمد بهجت البيطار ١٩٥٧م، ص ٨٩.

- (٤) الانصاف في مسائل الخلاف، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ج ١ ص ٨.
- (٥) الخصائص: تحقيق محمد علي النجار، ١٩٥٢م، ج ١ ص ١٨٤.
- (٦) نفس المصدر والمكان.
- (٧) شرح التصريح على التوضيح، ج ١ ص ٤٠٠.
- (٨) نفس المصدر، ج ١ ص ٣٩٩.
- (٩) نفس المصدر والمكان.
- (١٠) الخصائص، ج ١ ص ٢٧٩.
- (١١) نفس المصدر والمكان.
- (١٢) جامع الدروس العربية. ط ٨١ سنة ١٩٥٩ ج ٣ ص ٢٨٠.
- (١٣) النحو العربي والدرس الحديث، د. عبده الراجحي ص ١١١.
- (١٤) المرجع في العربية، حلب ١٩٦١ ج ١ ص ٧١.
- (١٥) نفس المصدر والمكان.
- (١٦) الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، ١٩٦٦، ج ١ ص ١٩١.
- (١٧) مغني اللبيب، تحقيق محيي الدين الحميد، ج ٢ ص ٤٧٥.
- (١٨) نفس المصدر، ص ٤٥٩.
- (١٩) نفس المصدر، ص ٤٧٤.
- (٢٠) الكتاب، ج ١ ص ١٩١.
- (٢١) مغني اللبيب، ج ٢ ص ٤٧٥.
- (٢٢) الانصاف في مسائل الخلاف. تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ج ١ ص ٢٤٩.
- (٢٣) الوافي، ط ٥١ ج ٢ ص ٢٢٧ (الحاشية رقم ٢).
- (٢٤) نفس المصدر ج ٢ ص ٢٢٧.
- (٢٥) نفس المصدر والمكان.



ادخلني ...
يا قرصان الهمّ الدموي الليلة ..
وانشر جوعك في أضلاعي
أدخلني ...

وافتح جرحين بخاصرتي
واكتب فوق الجرح الأول
باللون المتعب والنازف ..
طعن الشاعر
سقط الشاعر ،
مات ضمير الثورة مهموما
في الوطن الأصفر ..

ادخلني ..
واكتب فوق الجرح الآخر
باللغة العربية والضوء الخاطف ،
الفارس يقرأ أحلام الموتى
الفارس سيعلم في مدرسة الموتى
فن الحب ،
وفن السلم ،
وفن الفلسفة ،
وفن الحرب ..
واكتب أيضا :
سيعود الفارس في القرن
الواحد والعشرين نبيا

حين يصير الفارس وطناً

الحب الشهيد
كما
ناصر

شعر
عصام ترشحاني

يحمل خارطة الوطن المقبل
وشهادات الفوز الأخضر
ومفاتيح الفرح المقفل ...
.. أدخلني

يا قرصان الهم الدموي الليلة
واحمل ...

من أجل عيوني مكتوبا
واصرخ :

من يعرف منكم

هذا العاشق ،

هذا المقتول ،

وهذا الشاهد

سيجيء اليك الأطفال ،

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بحزن أبيض ..

والأرصفة الغلابة ،

والفقراء ، وكل الأحباب البسطاء

سيجيئون بوجه واحد

ويعودون بحب مأخوذٍ

بالفرح الغائم ..

حين تقول لهم ..

الشاعر مات لكي يولد

الفارس مات لكي يولد ...



ARCHIVE



الأطفال .. والنبوءة

عبد الهادي البخار

كنا في زمن البرد
وهياج الريح الثلجية
ليلتها ..

موجات البرق الخاطف ..
أسياف تعصف أمن البشرية
أعيننا المصلوبة فوق جذوع الأحلام
تلعن في سخط .. جوع الأيام
تنتظر الفجر المتمرغ في خلجان النور
تحلم بالدفء المحظور
منذ عصور

■ ■ ■ ■

رحلتنا .. تبدأ من غير نهاية
أرهقنا التجوال
في قرينتنا البائسة الحال

غرفتنا المتصدعة الجدران
أجهضها الصمت
أبواي بحق ..
ينتفضان بجوف الليل صلاة ..
.. وخشوعا

يرتجفان ..
تتلوى أُمي في أحد الأركان
تتصب عرق المحنة ..
تغتسل بأوجاع القلب المفطور
تتمنى لو يبرأ بالحب
.. أبتاه المصدور

أو تبرأ .. أختي البلهاء .
من عنت الداء .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakriri.com>

يتحدثنا الموت
وسياط الكبت
ألسنة عذاب ..
.. تجلد أنفاسي المحتضرة
تهجرني الساعات العذبة
أعبر قنطرة الأيام النخرة
تحت ستار الأوهام ..
.. مرقني ..
سيف التشيت الأبدى

